

القاهرة

أدب • فكر • فن



صبية الحى • للفنان نبيل عنان • الوطن المحتل





بلادی بلادی • للفنان الراحل سعيد المودودي



القاهرة

رئيس مجلس الإدارة .

د. سمير سرهان

رئيس التحرير

عبد الرحمن فهمي

ناشر ورئيس التحرير

د. أحمد عثمان

مدير التحرير

تحسين عبد الحى

(المدير الفني)

محمود الهندي

مكتبة التحرير

شمس الدين موسى

عمر نجم

مجلس التحرير

د. أميمة كامل

د. عبد الغفار مكاوي

د. عبد القادر محمود

د. ماري تريم عبد المسيح

د. ماهر شفيق فريد

د. محمود فهمي حجازي

د. نهاد صليحة

هاني الحلواني

د. هيام أبو الحسن

مدير الإدارة

عبد البديع قمحواي

● الأسعار ●

السودان ٦٠٠ مليم - السعودية ٥ ريال -
سوريا ٣٥٠ ق. ص - لبنان ٤٠٠ ق. ل - الأردن
٤٠٠ ق. ل - الكويت ٥٠ ق. س - قطر ١١٠٠
ق. ر - العراق ٨ دراهم - الجزائر ٦٥٠ سنتا -
تونس ٦٥٠ مليم - الخليج ٦٠٠ ق. ل

● الاشتراكات ●

قيمة الاشتراك السنوي ٥٦ عمداً في جمهورية
مصر العربية ثلاثة عشر جنيه مصرياً بالعربيد
المصري. وفي بلاد النصارى البويريد العربي
والإفريقي والبيسنتان ثلاثون دولاراً أو ما
يعادلها بالعربيد الجوي. وفي مختلف أنحاء
العالم ثمانية وثمانون دولاراً بالعربيد الجوي.
والقيمة تزيد طبعاً بقسم الاشتراكات
بالجملة لصحيفة العمالة للعقاب ج. ح. نقلاً
أو بموالية مصرية. أو بشيك مصري أو بالعملة
للمصرية الصاعدة للعقاب - كورينثيان -
القاهرة وتضاف رسوم البريد المضمين على
الأسعار الموضحة.

● أدب ●

□ دراسات

- (الادب السكتوري) د. أحمد حسان ١٢
(روبرت فالسوسيرى الجنسية للأنثى) د. أحمد كامل عبد الرحيم ٣٤

□ إبداع

- (الحصار قصة) ضياء الشراوى ٧
(في دهشة غربتها قصة) جمال القصاص ١٤
(قال النواصير) ١٥
(طير قصة) محمود نسيم ١٥
(نفس ضعيفة قصة) حيد الله السيد شرف ١٥
(أحطس أو الجليل قصة من الأدب الأناضولى)
چرمان هـ. ترجمة نواز كامل ١٨
سيرة الشيخ نور الدين ورواية برويا أحمد حسن الدين ٢٦

● فنون ●

- (فن التصوير السينمائي) ترجمه حسن حنين شكرى ٢٩
(حكاية السيد ميم) وليد ميم ٣٦
(حول فيلم النساء) لفاضل الأسود ٣٨

● فكر ●

- (إسلامية الدولة ومدنيتها) د. محمد صائغ ٤
(التحديث والسياسة) تحسين عبد الحى ٢٠
(جانب ترجمة أريو للقرآن) د. حيد القادر حمود ٣٢

● تحقيقات ولقاءات ●

- (بعداً عن السياسة مع جمال حسن علي) عبد الرحمن فهمي ١٠

● الحواطر ●

- (إلقاء الدولة ٢) د. عبد الغفار مكاوي ١٦

● كتب ●

- (كيف كتب دوستوفسكى الجريمة والعقاب) خليل كلفت ٤٠

● أبواب ●

- (رواية) ٥
(ألسنة الشعراء) أحمد الحوى ٩
(حكايات القاهرة) حيد النعم شمس ٢٢
(قصيدة للمناقشة) ٣١
(نظم الشباب) عمر نجم ٣٥
(الحياة الثقافية في أسبوع) حلمي سالم ٤٣
(مصرات) ٤٦
(حوار مع القارىء) ٤٦

● لوحات فنية ●

- (بلاي بلاي) للفنان الراحل سعيد العلوى ٢
(لوحه) للفنان حلى رزق الله وهدية ٢٤

اللوحات المرافقة للمواد المنشورة للفنان حسن سليمان

إسلامية الدولة ومدنييتها

د. محمد عمارة



من أسوأ وأعظم ما تصاب به الأمم في حطب الضعف والفرعاع والجمود : داء والتقليد . فالتفاهر المزهوم - وخاصة إذا كانت المزهمة نفسية - يبدعه إلى

و حكاية القردة ، تجاه المتصيرين ١٢ ..

وعندما هيئت الفزوة الاستعمارية الحديثة على وطن الأمة العربية كانت صورة الموروث العربي الإسلامي مقلقة بالدمع والخرافات والجمود الناتج من إغلاق باب الاجتهاد ... فاجأت فكرة التفرغ - فكرية الحضارة الغربية المنصرفة - إلى بلدان في ركايب هذه الفزوة الاستعمارية تتعاضد مع موروثها الوطني والقومي والديني عمالات المسخ والنسخ والتشويه ، مستهدفة احتلال العقل العربي ، كمن تضمن تنحولي إلى د هامش الحضارة المركز - للغرب الأوربي - تأييد وثأية التأييد الاقتصادية والعسكرية حتى جعله جيوش الغزو وقوات الاحتلال ...

وعلى حين كانت مؤسساتنا الفكرية التقليدية متكفلة على ذاتها ، المبكلة بفكرية الحفيدة الملوكية العثمانية ... فإن « النخبة » التي تطلعت بتمايح الغرب قد أدارت ظهرها للموروث الفكري والحضاري ، وذهبت تتلصص والتصديق على النمط الغربي ، متوهمه أنه السبيل إلى التقدم والبهجة والتحرير ...

ولقد كان من آثار « مرض التقليد » هذا أن غفلت هذه « النخبة الضاربة » عن نماذج الأمم في أبحاث التطور وطابع الموروث ... فلما علموا أن اللاهوت الكنسي قد تحول في أوروبا المصور الوسطى إلى « كهانة » و سلطة دينية « وحكم بالحق الإلهي » ، حسبوا أن كل دين هو كذلك ، وألغوا هذه الوضعية بدين الإسلام ١٣ .. ولما علموا أن « العلمانية » - بما تمتع من فصل الدين عن الدولة - قد كانت لعل التقدم الذي أخرج أوربا من مصورها المظلمة ، حسبوا أن هذا هو ذات طريق النهضة في وطن المروبة وعالم الإسلام ١٤ ..

لقد حسبوا الإسلام مسيحية تدم ما لتقصر لتقصر وماسه له !... واستناروا مشكلة أوربية كمن يستعروا لها حلول الأوربيين ١٥ ..

وإذا كنا نؤمن بصدق وصلابة الحقائق التي تنفي الشبه بين تطورنا وواقعنا وديننا وبين ما يقابلها في المسيرة التطورية للحضارة الغربية - بصدده هذه القضية - فلنا نعلم أن قلة قليلة قد شلت من المجري الدمار لفكر الأمة زعمت قيام التشابه ، في هذه القضية ، بيننا وبين الحضارة الغربية المسيحية ، وجادلت في حقيقة أن الإسلام « دين » و « دولة » ، وقالت إنه ، هو الآخر ، مجرد رسالة روحية ، لا شأن لها بالدولة والسياسة والسلطان ١٦ .. ولذلك وجب علينا الرفاه بما كشف الشبهات عن حقيقة موقف الإسلام في هذا الموضوع ..

لقد و ابتكر هذه الدعوى المرحوم الشيخ عبد الرازق (١٣٠٥ - ١٣٨٦ م ١٨٨٧ - ١٩٦٦ م) في كتابه « الإسلام وأصول الحكم » ، فقال : « وإن عمداً ، صل الله عليه وسلم ، ما كان إلا رسولاً لدعوة دينية خالصة للدين ، لا تشوبها نزعة ملك ولا حكومة ، وأنه ، صل الله عليه وسلم ، لم يقع بتأسيس ملكة ، بالحق الذي يفهم سياسة من هذه الكلمة ومرادهاها . ما كان إلا رسولاً كخواتمه الخلفاء من الرسل ، وما كان ملكاً ولا مؤسس دولة ، ولا داعياً إلى ملك (١) ... »

ولقد تباينة ، في هذه الدعوى ، جماعة من الدين غلبت على قائلاتهم « فكرية التشريب » ... وكانت « حججهم » الأولى في هذه الدعوى هي خلو القرآن الكريم من الحديث عن عهد ، صل الله عليه وسلم ، كرجل دولة ، فقالوا : « إن القرآن الكريم لم يجعل النبي العربي غيباً بين عهد الله ، عليه الصلاة والسلام ، ملكاً أو رئيس دولة ، وظل ينهض بالحق الرسول ، ولينبئ حقنا بأي حال من الأحوال أن نلتزم بغير ما جاهد به القرآن الكريم ، وتستبدله بغيره .

لم يكن نبي الإسلام في أي وقت من الأوقات ملكاً أو رئيس دولة ، وإنما ظل دائماً النبي الرسول (٢) ... »

و نحن إذا شكا كشف الشبهات التي تلتقيها هذه الدعوى على حقيقة موقف الإسلام ، وجب علينا أن نعلم أن كل تيارات الفكر الإسلامي الشبهة وأعلام علمائها همصون على أن « الدولة » ليست « ركناً » ولا « أصلاً » من أركان « الدين » وأصوله ... فهذه الأركان والأصول قد جعلها حديث الرسول ، لا الذي يقول : « بني الإسلام على خمس : شهادة أن لا إله إلا الله وإن محمداً رسول الله . وإقام الصلاة . وإيتاء الزكاة . وصوم رمضان وحج البيت من استطاع إليه سبيلاً (٣) ... »

« والدولة » - « الإمامة » والحلقة - كما يقول ابن تيمية (٦٦١ - ٧٢٨ م ١٢٦٣ - ١٣٢٨ م) ليست ركناً من أركان « الإيمان » الستة « وهي : الإيمان بالله ، والملائكة ، والكتب ، والرسل ، واليوم الآخر ، والصدق » ... ولا ركناً من أركان « الإنسان » - « التي يجمعها : أن تعبد الله كأنك تراه ، فإن لم تكن تراه فإنه يراك (٤) » ...

و يظل أحد من هؤلاء الأعلام أن الركن القرآن قد فصل للدولة الإسلامية نظاماً ، ولا أن الله قد أوجب على رسوله في القرآن ، إقامة « الدولة » كما أوجب إقامة أركان الإسلام وفرضات الدين وأصول الاعتقاد ، « ف الدين » ، وضع « الحق » ، وهو ، في الرسالة الخاتمة ، قد اكتسبت أركانه ومقائده وأصوله وشرعته في القرآن الكريم ، الذي لم تشمل آياته على نظام للحكم ولا تنظيم للدولة ولا تفصيل للحكومة التي يزيكها كي تنوس بجمع الإسلام ..

والواقع ، فليس بين أهل الإسلام من يعتقد أن هذا « السكوت القرآن » عن تفصيل شأن « الدولة » ونظام الحكم السياسي راجع إلى السهو أو القصور أو التقصير . فيما شاء الله وتزهر سيمانه . لكن الذي يعتنقه المسلمون هو أن القرآن « ذلك الكتاب الذي لا يرد فيه » لا كان كتاب الرسالة الخاتمة ، فإنه قد وقف عند البهيم والمقاصد والغايات والفلسفات في كل ما يتصل بالأمور التي هي محل وموضوع لتفكير والتطور ، الذي هو قانون طبيعي موسم من سنن الله في الكون الذي أبدعه وبرعاه ... ومن هذه الأمور : أقامة « الدولة » وقاية الأمة وسياسة المجتمعات ..

فكون « الدولة » ليست ركناً من أركان « الدين » لا يعني تفاهة العلاقة بينها ، كما تحسب ما يفهم « العلمانيون » ... لا لما قدمت من السبب الذي أخرجها من نطاق الثوابت الدينية فقط ، وإنما لأسباب أخرى تشهد بوجود العلاقة بين « الدين » و « الدولة » ، على النحو الذي يميز في الإسلام ونحوه ..

● فالقرآن الكريم ، الذي لم يفرض على المسلمين إقامة « الدولة » - كواجب ديني - قد فرض عليهم من



الانتهار بأدب الغرب وقته وفلسفته ليس شيئاً جديداً، ولعلنا - مع التجاوز - إنه بدأ مع بعثات محمد علي في أوائل القرن التاسع عشر. ولم يكن ضارباً منذ بدأ حتى مائة الحرب العالمية الثانية في أواخر النصف الأول من القرن العشرين، بل إنه كان مفيداً، والفضة التي يبعثها أدبنا الحديث مدينة إلى هذا الانتهاز بصورة أو أخرى، سواء في أعمال المستشرقين وناهيجهم، أو في ظهور أدب القنطرة ثم المسرح ثم الرواية بألوانها المتعددة، أو ما دخل على الشعر من تجديد في الموضوع وفي الشكل. ولما اتصل بالأنباء فلأننا مدبتون لهذا الانتهاز بمفهوم القومية العربية ومفهوم مصر للمصريين على السواء. ولكن قرأنا ونصنف قرآن من الانتهاز بكل ما يصدر عن الغرب من أدب ولان وفكر قد رسب في أعماق أجيالنا الجديدة نوعاً من الخنجر السحري بكل ما ليس بمصري، وحتى لا نظلم القنطرة لأبد أن نقر أن هذا الخنجر السحري قد تسلسل إلى كل مناحي نشاطنا؛ وبكيفية - نتأكد من صدق ما أقول - أن تأمل صورة في الصحف لواحده من كبار مهندسين أو أحياتنا عندما يقابل غلظاً ما جامعا من شركة أجنبية تسهم معنا في مشروع من مشروعاتنا الهندسية أو الطبية... ترحب بضماد لم يجهز به أجيالنا بأشياء أو باستير، وبإقامة عريضة كأنها تسأله - ميسوط في ما خواجة... ١٢ - وعاجلة للالتواء بالسان لئلا نكسب نحن الرهانة الإنجليزية أو الفرنسية... وقد يكون هذا الخلق مجرد سيك أو عرض أو طيب عارس هام في بلدنا المشككة إذن ليست قاصرة على الأدب والأدباء، ولكنها أشد خطورة في مجال الفن والفكر والأدب منها في مجالات الهندسة أو الطب؛ فبالسك الأجنبي يأتي ويرسل، ولكن سيك الأدب والفن لا يأتي ولا يرسل، هو لا يأتي لأننا نكتفي بقرائه أو بترجمته، وهو لا يرسل لأن قرأناه أنه أو ترجمناه عنه ولا ينطفي بآرائها الفرامدة أو الفرية؛ لا يدخل في نسيجنا الثقافي، ويمشش ويفرخ في أدمغةنا ناشتنا كأنها هو شكسبير أو دويستوفسكي، ويصبح ما كتبه في النقد - وهو هراء مبتذل - أو ما أبدعه في الفن - وهو هراء مهرج - قيمة تفيثي أن نحتسب، وقولاً ماأورد أعجب أن يستشهد به ويسار على منواله. وما هكذا يكون الأمر في بلد، أو في أمة الغنية في العلم. لا نكاد نتهى من جيل أئمة الانتهاز بهذا السك حتى يبدأ جيل جديد ينهر بسك آخر. أذكر في هذا الصدد أني التفت منذ سنتين أو ثلاث بسماعة إنجليزية في الخمسين من عمره جده متنبلاً للتدريس في إحدى جامعاتنا، فلما سألته عن البيوت، رفع حاجبه في دهشة مستغربة في الإنجليز، وقال «البيوت...؟» ما زلت أعتقد أنه لا يفهم ما يقابل، والتفت في السبعينيات مع جمع من كبار مفتيها، بتكليف من وزارة الثقافة، بمدير مسرح كبير في ألمانيا الشرقية، وكان يرتجى (موضة) في تلك السنوات، فتحدث أديباً عن عهدهم ولطيف الهام جداً أننا - معشر المصريين - مفقودون، وانقضت دقائق وهو يدوي يمين يمين المتحدثين كأنه لا يفهم ما يقابل، وأخيراً سألني - وكنت بجواره - «من هو يرتجى هذا الذي يتحدثون عنه؟» فقلت له «يرتجى... لا تعرفه...؟» صاحب المثنية الصلصلة والأمر شجاعة وذاخرة الطبايرش القوزاكية... فقلعت حاجبه ليلذكر ثم بسطها ليقول «تقصده يرتجى يرتجى...؟» قلت نعم... عليك أن تعرف ياخواجة... بروتون يرتجى... فقال «فريبة...! لا يزال البروتون يرتجى هذه الأهمية عندكم...؟ لقد كان هذا حدثاً مرتبطاً بكلامه النازية ونحوها منذ عشرين سنة...»

لا أريد بهذه التذكيرات أن أقفل من شأن ت.س. إليوت ولا من شأن بروتون يرتجى، فهذا أمر لا ينبغي ولست متخصصاً فيه، ولكنني أود أن أتنبه إلى أن هذا الانتهاز قد أثر تأثيراً سلبياً على شعورنا بالانتماء... فكلم ما يجتهد - تلقائياً - من الخارج عظيم وإنسان ومعتبر، وكل مننته نحن تائه وبهتدل ومتخلف، وإذا تفوق واحد منا في عمل من أعماله فلا بد أنه قد سرقه من أجنبي، فتوفيق الحكيم سرق حماره عن يدهي خيخيز، وخيخيز عطفه سرق ثلاثيه عن لا أذكر من الخواجات، حتى أحمد شوقي سرق أشعاره من أوسكار وايلد كما نقرأ منذ أسابيع في القاهرة.

وبعد، فهل انتصر ضرب الانتهاز على أدب الغرب ونقائه...؟ كلا... فقد امتد إلى كل ما هو غير مصري حتى ولو كان من أمة لا نعرف كيف تفك الخط... ولكن هذا حديثاً آخر ●

والقاهرة:

الواجبات الدينية ما يستحيل عليهم القيام به والوفاء بحقوقه إذا هم لم يقيموا «دولة الإسلام»... فهناك من قرائن الإسلام وواجباته الدينية، حدود لا بد لقيامها وإقامتها من «الولاية» و«الدولة» و«السلطة العامة» و«السلطان»... وذلك مثل: جمع الزكاة من مصادرها، ووضعها في مصادرها... ومثل: القضاء، وما يلزم له من تعليق للشهود، وتنظيم للنقضاء... ومثل: رعاية المصالح الإسلامية، على النحو الذي يجلب النفع ويمنع الضرر والضرر... ومثل: تنظيم فريضة الشورى الإسلامية في أمر المسلمين... ومثل: القيام بفريضة العلم... ومثل: وضع الآية القرآنية التي توجب على المسلمين طاعة «أولى الأمر» منهم في التطبيق، وذلك لأن القرآن الكريم قد توجه إلى ولاية الأمر، أهل «الولاية» و«الدولة» و«السلطان»، فأوجب أداء الأمانات - أمانات الولاية والسلطة العامة - إلى المحكومين [إن الله يأمركم أن تؤدوا الأمانات إلى أهلها بإحسان] بين الناس أن تحكموا بالعدل، إن الله إنما يعطيكهم به، إن الله كان سميعاً بصيراً... ثم توجه، في الآية التي تلت هذه الآية، إلى الرعية والأمة فأوجب عليها طاعة «أولى الأمر» الذين يظهرون بإدائه هذه الأمانات، يأبى الذين آمنوا الحيوا الله والحيوا الرسول وأولى الأمر منكم فإن تنازعتم في شئ، فردوه إلى الله والرسول إن كنتم تنتمون بالله واليوم الآخر، ذلك خير وأحسن تأملاً... فوجود «ولاة للأمر» يجب عليهم أداء الأمانات إلى المحكومين... ووجود رعية يجب عليها طاعة «ولاة الأمر» هؤلاء هي الفرائض الدينية لا سبيل إلى الوفاء بها إلا طاعتهم «الدولة» ومن عالم الإسلام والمسلمين... وهذه «الدولة» ليست مطلقة دولة، من حيث النجس الذي تلزمه والشرع الذي تحكمه، وإنها هي «الدولة الإسلامية»، لأنها هي وحدها الكفالة لإقامة الواجبات الشرعية الإسلامية التي لا تقسم ولا تقسم إلا بهذه الأداة... وهكذا نجد أن «الدولة»، رغم أنها ليست فريضة قرآنية ولا ركناً من أركان «الدين»، إلا أنه لا سبيل، في حال غيابها، إلى الوفاء بكل الفرائض القرآنية الاجتماعية، الواجبات الإسلامية الكفائية، التي يقع الإثم بتفريطها على الأمة جمعاً، والتي كانت، لذلك، أكثر من عروض الأمانات... فوجود «الدولة»، إسلامياً، راجع إلى أنها ما لا سبيل إلى أداء الواجبات الدينية إلا به... ومن هنا تأل علاتها، وعلاقتها السياسية، بد «الدين» في جميع الإسلام... إنها واجب مدني، اقتضاؤه وبقائه «الواجب» الديني، الذي فرضه الله على المؤمنين بالاسلام.

● ويؤيد هذه الحقيقة الإسلامية جلاء ووضوحاً، اتفاق المسلمين - باستثناء أي بكر الأمم من المعتزلة - والنجدة... أتباع نجد بين بكر الحنفي [٣٦-٣٦] هـ ٦٨٨ م [٢٧٩ هـ ٨٩٢ م] - سن الخواجات - اتفاقهم على «ضرورة الدولة ووجوبها»، ورشعاً أو عقلاً أو لأصنافين... لأن «الناس يتفكرون فيها بينهم، بالشرع والحرص المركب في

إسلامهم ، فلذلك احتاجوا إلى الحكام^(١) .. ولأن الإنسان مطيع على الافتقار إلى جسمه ، واستناته صفة لازمة لطبيعته ، وحقيقة قائمة في جوهره^(٢) .. ولأن صلاح الدنيا معبر من وجوبه :
أولها : ما ينظم به أمور مجتمعاتها ..
والثاني : ما يصلح به حال كل واحد من أهلها^(٣) ..

وعم اتفاق علماء الإسلام على « ضرورة » الدولة ود « وجوبها » ، فإنهم قد انتقوا - خلا الشبهة الإسلامية - على أنها من « الفروع » ، وليست من أصول العقائد ولا من أركان الدين^(٤) .. فهي واجب ملل اقتضاه ويفضيه الواجب الديني ، المشتغل على تحقيق الخير للإنسان في هذه الحياة ..

فهي ليست ركناً أصيلاً .. ولذا هي « واجب ملل » ، و « ضرورة مدنية » ، لكن ليس بلغي الذي يقطع صلاتها وعلاقتها بالواجبات والقرائن الدينية ، على النحو الذي يقول به العلمانيون ، لأن قيام الكثير من الواجبات والدينية وترتفع على تحقق هذا الواجب والسلسل .. و « المدنية » هنا ، تعني انتفاء « الكهانة » و « الثيوقراطية » في الإسلام ، Theocracy عن طبيعة الدولة « السياسية » في الإسلام ، ولا تعني العلمانية التي تفصل « الدولة » عن « الدين » :

● ونحن إذاً نأخذنا موقف أبى بكر الصديق من قتال القبائل التي بقيت على إسلامها ، بعد وفاة الرسول ، صلى الله عليه وسلم ، لكنها امتنعت عن تسليم زكاة أموالها إليه ، كخليفة للدولة الإسلامية .. إذاً تأملنا هذا الموقف وجددناه نموذجاً جيد للتصوير والبرهنة على طبيعة العلاقة بين « الدين » و « الدولة » في نهج الإسلام ..

فالذي رفضته هذه القبائل وارتدت عنه ما يكن « دين » الإسلام .. لأنهم ظلوا قائلين على الأيمان وبالتوحيد ، الدين في البرهنة ، وصل « النبوة »

لمحمد ، صلى الله عليه وسلم ، يصومون ، ويصلون ، ويحجون .. بل لقد ميز مالك بن نويرة [١٢ هـ - ١٣٤ م] وأصحابه الزكاة عن أموالهم ، لكنهم امتنعوا عن إعطائها للدولة ، الجديدة ، دولة الخلافة ، التي قامت عقب وفاة الرسول ، صلى الله عليه وسلم .. وركزوا ، في هذا الموقف ، « مرتين عن وحدة الدولة » والتوحيد القوي » ، رغم إيمانهم بالتوحيد الديني ، الذي جاء به الإسلام ..

لكن ، أبى بكر الصديق ، بعقريته السياسية التاريخية ، لم يقبل منطق عمر بن الخطاب ، الذي سأل ، متحزباً : كيف تقالهم وهم يشهدون أن لا إله إلا الله ؟! .. وفي السنة التالية أن من شهد بها فقد عصم ماله ورعه ؟! .. لم يقبل أبو بكر هذا المنطق ، الذي وقف عند « السدين » ، ولم يصر علاقته به « الدولة » .. فضع تسليمه لإيمانهم - المرتدين - بالإسلام الدين ، رغم ارتدادهم عن وحدة الدولة « الإسلامية » ، أبصر الصديق علاقة « الدين » و « الدولة » ، ورأى « وحدة الدولة » حقاً يقتضيه « التوحيد في الدين » ..

فوجود « دولة الخلافة » ، يرمث - وهي ضرورة مدنية وواجب سياسي - كان السبيل لتنظيم « الزكاة » ، التي هي واجب ديني ، وركن من أركان الإسلام الدين .. وهذا هو المنطق الحقيقي والعريق لمبادرة أبى بكر ، التي حسمت الجوار الذي دار حول مشروعية قتال هؤلاء المرتدين عن وحدة الدولة الإسلامية : إن « الزكاة » هي حق لا إله إلا الله ؟! .. والله لا ممنوع عقلاً كانوا يؤدونه لرسول الله لثقلته عليه ..! .. وبهذا المنطق ، الذي ربط به أبو بكر بين « الدين » و « الدولة » ، شرح الله صدر عمر بن الخطاب رأي الصديق في هذا الموضوع الحظير ..

بل لعلنا لا نخالي إذا قلنا : إن وجود « دولة الخلافة » - التي حاسها الصحابة ودمعوها بقشام

للمرتدين - رغم طابعها الملل ، وانتفاء وصف « الواجب الديني » ، والفرصة الدينية ، والدولة الدينية » بها - إن وجودها كان السبيل لا هو أكثر من إقامة « فرصة الزكاة الدينية » ، كركن من أركان الدين .. إذ أنها كانت السبيل لإقامة الإسلام كله كدين .. فالدولة - هي التي نشرت الإسلام خارج شبه الجزيرة ، بعد أن أعادت رفع أعلامه التي طواها العرب المرتدون .. ولولاها لتهدت الإسلام خطار أن يصبح مجرد نحلة من النحل التي عرفها التاريخ ، أو ديانة يقف شرف اثنين بها عند نللة من الناس .. لقد كانت هذه « الدولة » هي الآلة التي تحقق بها وعد له سبحانه في قرآنه الكريم : « إننا نحن نزلنا الذكر وإنالنه لحافظون^(٥) » ..

إن « التشيع » - كملذهب - لم يبلغ في المنطق والانساق والتماكب مبلغ « الاعتزال » .. وعقريته [الليث بن سعد] [٩٤ - ١٧٥ هـ - ٧١٣ - ٧٩١ م] وبعد من جرير الطبري [٢٢٤ - ٣١٠ هـ - ٨٣٩ - ٩٢٣ م] في الفقه لا نقل - إن لم تزد - عن عقريته مالك بن أنس [٩٣ - ١٧٩ هـ - ٧١٢ - ٧٩٥ م] وعبد بن إدريس الشافعي [١٥٠ - ٢٠٤ هـ - ٧٦٧ - ٨٢٠ م] .. لكن وجود « الجماعة المنظمة » هو الذي ضمن البقاء للمذهب التشيع ، ولقنه مالك والشافعي ، على حين ذاب الاعتزال ، وأندثر إبداع الليث والطبري كنفها ..! .. وهذا برهان على أهمية « النظام والتنظيم » بالنسبة لبقاء وانتشار الدعوات .. وبرهان على مكان « الدولة » - رغم طابعها الملل - من الإسلام كدين .. فتميز طبيعتها عن طبيعة الدين ، وإن برأها من « الكهانة والثيوقراطية » ، إلا أنه لا ينقطع الصلات بينها وبين الدين ، على النحو الذي يقول به العلمانيون ، فهي واجبة ، بنظر الإسلام ، وضرورة شرعية سياسية ، لأن في تخلفها - رغم كونها من « الفروع » - تخلف كثير من « الأصول » والواجبات التي لرضا الدين ..! ●

- (١) على عبد الرزاق : الإسلام وأصول الحكم] ص ١٥٤ . طبعة بيروت سنة ١٩٧٧ م .
- (٢) . محمد أحمد خديف الله [النص والاجتهاد والحكم في الإسلام] - دراسة - مجلة [المرئ] الكويتية - عدد ٣٠٧ وثمان سنة ١٤٠٤ هـ يونيو سنة ١٩٨٤ م ص ٤٣ .
- (٣) رواء البخاري ومسلم والترمذي والنسائي وابن حنبل .
- (٤) ابن تيمية [منهاج السنة النبوية] ج ١ ص ٧٠ - ٧٢ طبعة القاهرة سنة ١٩٦٢ م .
- (٥) : النساء : ٥٨ .
- (٦) : النساء : ٥٩ .
- (٧) الجناح [رسائل الجناح] ج ١ ص ١٦١ . تحقيق الأستاذ عبد السلام عارون . طبعة القاهرة سنة ١٩٩٤ م .
- (٨) : الماردني [أدب الدنيا والدين] ص ١٣٢ . تحقيق مصطفى السقا . طبعة القاهرة سنة ١٩٧٣ م .
- (٩) : المصدر السابق . ص ١٤٤ .
- (١٠) انظر الفزالي [الاقتصاد في الاعتقاد] ص ١٣٤ . طبعة صحيح - القاهرة - بدون تاريخ . و [فصل الفقرة بين الإسلام والزكاة] ص ١٥ . طبعة القاهرة سنة ١٩٧٧ م . والجويني [الأرشاد] ص ٤١٠ طبعة القاهرة سنة ١٩٥٠ م . واللاحي [والجرجاني] شرح المواقف] ج ٣ ص ٢٦١ . طبعة القاهرة سنة ١٣٣١ هـ . والتشهر ستان [بهجة الإقدام] ص ٤٧٨ طبعة جيم . بدون تاريخ أو مكان الطبع (مصورة) . وابن خلدون [المقدمة] ص ١٦٨ طبعة القاهرة سنة ١٣٣٢ هـ .
- (١١) الجبير : ٩ .

الحَصَايَا

ضياء الشرقاوى

اليها ، يرى من خلالها سماء قائمة ، تسكب الضوء في النهار ضوء هين دافئ ، ويبقى هي خلال الليل جدرًا سيبكا لا يمكن النفاذ منه . لا يمكن انضمامه ، وفي الليل يرى النجوم خلال اوراقها ، خلال اكشها الصغيرة ، تلتمع ثم تغيب ، يخفى ديبب النمل ويبدأ ديبب الاشجار في السريان ، يعلو ، ويغشوها ، ويدفع اليه دفقات الهواء الرطب ، وينثر فوق لحمه حبيبات اللذي . يعرف صوتهما في الربيع ، صوت دافئ حنون ، صوت امرأة في ليلة العرس ، يتحول الى صوت هرم مدغم ، متآكل ، اهنم ، في ليالي الشتاء تلتمع اوراقها الصغيرة في ليالي الصيف ، اوراق خضراء تترك كثرشات الربيع ، تحمل رائحة اليلاد ، زخم الشمار ، رائحة لا تحفظها انه كما لا تحظى اصابعه جدران بيته ، ملمسها .

٧-

عاد الجرح في ساقه ينزف . كان يسمع صوت تنفسه ، اثنيه ، حاراً ، في آخر الحفرة ترقد رأسه عند قدميه ، تلامس مؤخرة حذائه .

— « يوسف » لاذ بالصمت . تحس الجدار الرطب بأطراف اصابعه ، ثم ترك كفه لتلمس رؤوس الجلود . في الليل ، يخرج ساقه الجريحة ، شظية منتهية ، حادة ترقد في اللحم ، يطأ اوراق الزيتون الجافة المكموة في حوض البئر ، يسمع صوت تحطمها ، ينقد الألم في رأسه خاداً .

سمعه يقول له — « عطشان » .

انحنى وقع على ركبتيه ، مال فوق الساق الاخرى ، وتوترت شفته السفلى ، تلبثت باللماب واسمك من قدميه قدما كبرتات . ادخل رأسه من الفتحة ، وكان ضوء القمر قضيا ، يرى فيه خطوط كلية المتورمين ، عقل الاصابع ، واهزت القدمان اهتزازة خفيفة . يدرك أنه يتألم يموت ، لا يستطيع ان يتخيل انه يموت ، يتحرك وحده . اخذ يجلبه الى الخارج .

وتسرى همهمة الريح خلال الاوراق ، خلال الاغصان ، تلصقت ، ثم تعلو ، صوت طويل ربيع ، ونالذ ، وعاد الجرح في ساقه ينزف . يحس بالقماش دافئاً ولزجاً ، تعلق به الاوراق الجافة . تشرب قطرات الدم المتدفقة ، لم يكن يسمعهما في تلك الليالي ، ذلك الصوت الغريب المشنج ، الجحوش .

وسمع صوت أمه تدهوه . لم يعد يرى عروسه امامه . بل يتدمج لحمها الطرى في لحمه . تمتد وتملو وتتمتع وتلدوب مع امتداد بصره في كل هذه القرى الصغيرة المتناثرة فوق الجبل وفي السهل تتلون بلون الجدران الطينية الرمادية ، بلون الأرض الخضراء — وتلدوب تلك القسومات الانسانية الصغيرة لتحل محلها اشجار الزيتون وحدائق البرتقال ، مبللة بالشمس ، حبة الرائحة كثيفة .

وحين رأى يوسف يمدو ، من وراء الدار ، يقود الحصان الابيض ، يتحدر به من فوق كتف الجبل ، لم يمتلك القوة أو الشجاعة لأن يتأديه ويدعوه للمودة به . امسك بكتفيه وادارها نحوه فمأى فيها بملثنتين بالدموع .

٦-

كانت القواديص الباقية ، صلبة ، متروكة على جانب ، ومع امتداد الضوء الشاحب ، الضوء الساقط من بين اوراق اشجار الزيتون ، يرى الحوض الذويل ، حوض من الاسمنت تحطم سورده القصير ، غمتها بالاوراق الجافة الصفراء ، ذائلة ، تلتف بعضها حول نفسها مثل القضبات الصغيرة ، تسرى خلالها طوابير النمل ، تمدو فتشر خشخشة رفيقه ، ثم تسلق الجدار ، وتتمتع بين رؤوس الجلود على امتداد جدار البئر في مواجهته . ويموت الضوء عند الفتحة . كانت طوابير النمل هي الشيء الوحيد اهل الذي يتحرك هن قرب ، امامه ، يكاد يلمسها ، ويألفها ، يراقبها ، تتجمع ثم تتفرق ، تقترب ثم تبعد ، تلدوب ثم تتماسك ، ويرى سيقانها وهي تمدو ، يرى جلدها ورؤوسها . يكاد يحس تنفسها وسط الاوراق الجافة في الحوض يطغى على صوتها صوت الريح بين اشجار الزيتون لحظه ، ثم يعود ديبب اقدامها ، وارتمام اجسادها الصغيرة الحية ، صوت نبضها . وحين يخفى يكون الليل . ليل طويل ديق ، حيوان ميتور السيقان يمدد داخل الحفرة ، تعبت الريح بالاوراق الجافة ثم تلوذ بالصمت . يعلو ويعلو حتى لا يعود يسمع صوت تنفسه . ولا يبقى شيء حقيقى . يحس بتل كل اشجار الزيتون فوقه ، فوقها ، كثيفة ، همة ، عابسة . قد اذرعها وجلدها ، تنضام ، وتجمم فوقها تحفظها ، تجذبها

في دكة الليل ، دون أن تسفله عيناه ، على الرؤية الواضحة ، ضوء النجوم المبهج ظلال اشجار الزيتون الكثيفة ، مقبرة كثيفة من الظل ، اكتشاف الطريق وسط الاشجار الهرمة الاشجار المتوحشة ، الجدار الكثيف ، يحول ، دون تقادهم إليه ، تتشابك الجلود الداكنة ، الغليظة ، تغلق الطريق امامه الى الخارج .

رأى يوسف بنته ، لم يسمع صوت قدميه في بايء الامر . كانت ساقه ثقيلة ، تزداد ثقلا ، يحيرها وراؤه ، تجلبه الى اسفل ، يستكشف الطريق بساعديه ، ترتطم كفاه بالجدار الاصم جذوع كثيفة صماء ، وتصلت الاوراق ، تسكب ضوءا باهتا ، جرة ماء ، يطارده ، لا اتركه دون ماء ، لا اشركك تموت وحيداً استكشف طريقاً للخللاص ، اصرف انهم في الخارج ، ينتظرون يعرفون اننا هنا ، يهز رموس اشجار الزيتون الهرمة ، يهز شتاه المشققتان من المطش لن يتلعنا هذه الاشجار ، اصرف الطريق ، لا يد ان ثمة طريق ، يخفى الزميمة المليئة بالماء ويعطيك الاخرى الفارغة ، سيعطوننا طعاما وماء ثم يطلقون علينا الرصاص في أعلى الجبل . وعاد الطريق ، في الظلمة ، يفوس وسط الاشجار ، يلتف ، يهيق ، ثم يبتعث ويموت ، تفوس قدماء في طين رطب ، لا يستطيع ان ينحني ، يلغم الطين الرطب . واحد يتحسس جدار الجلود الداكنة ، اغمض عينيه وترك قدميه تتحسسان طريقها . ترك قدميه تريان الطريق لغة عمية ، وقدمان ضريسرتان . وابتهادت حبيبات التدي تتساقط ، تبلل جلده الساخن ، فرد كفيه امامه ، واحس بفطرات التدي تسقط فوقها ، وساقه تتخاذلان ، يتقوسان ينقل جسده ، تجلبه ارض اشجار الزيتون الى اسفل ، تتنتيان ، ويتحدرا الى اسفل ، الى اسفل ، يترك يديه ممدودتين الى الامام ، يترك كفيه مفتوحين ، يتساقط فوقها قطرات التدي .

- ٩ -

رائحة الدم المتخثر في الحفرة كثيفة ونفاذة ، رائدة ومعممة . وطابور التمل صادر يتحرك فوق سور الحوض ، يلتف ويغيب رأس الطابور في الاوراق الجافة .

كان القمر ملتصقا ، معلقا ، فوق رأس الجبل . تدفق الريح فاهزت اشجار البرتقال اخذت تصدر صوتا هادرا وغاب يوسف خلف الاشجار - تابعه في الظل . توقف لحظة ونظر وراؤه .

سمعت صوت الحصان الابيض يسهل . تلك اللحظة انقى يمسك بها ، انقى يمسك به يد غريبة ، تقسم عيناه - تستديران - ويتنفس منخاره ، لا يشم رائحة صاحبه ، يدق الأرض السيخة بقوائمه ، يلتصق ذيله الابيض في غبشة الضوء . وارتفع رأس طابور التمل بين الاوراق الجافة في الحوض ، امام الفتحة مباشرة ، تجلبه رائحة الدم الكثيفة .

- « توقف التزيب » لم يرد .

كنت اعرف ان التزيب في صدره لا يد ان يتوقف . تتسع الدائرة اسفل كتفه اليسرى ، تمتد حتى تصير في المنتصف ، ويهبط ، لا يحرك قدميه حتى يوهمني بالموثوق ، توقف رأس الطابور يهرع ، ثمة كبيرة حراء اكبر مما كنت اراها بين الاوراق الجافة ، ويتلوى الطابور ، تتقارب دودة كبيرة نحونا ، تتجمع فقراتها ، تتأهب للدخول .

يرسم القصة « طارق ضياء الشرفاء »



ورأى دائرة الدم ، فوق قلبه الأيسر ، لرجة مستديرة . عينيوتلعمان ، مفتوحتان كانت شتاه مطبقين ، كأنه فقد القدرة على الالم والدائرة تتسع في ضوء القمر ، الضوء الابيض الرائق ، يسقط خلال الاضواء ، تسرعه الاوراق الخضراء الصغيرة المتوحشة عبر ، تتركه يسقط فوقها .

- ٨ -

- « ماء » كان يتمدد ، يتنفس ، يملأ الحفرة .

- « لم يبق شيء »

مده يد الى جانبته . تلمست اصابعه مكان الزميمة .

- « ليس فيها شيء »

وكان الليل يعتمد في الخارج . والصمت يرقد أسفل اشجار الزيتون والاوراق الجافة تخشخش ، تتنفس ، لحظة ثم تموت .

اعتمد بساعديه فوق حافة الحوض ، رقدت كفاه فوق الرمال الطرية الناعمة . رأى اصابعه الغليظة السمراء ترقد مقبرة . ومال بجذعه ، حمل ساقه المتورمة الى اهل ، ثقيلة ، تجلبه الى اسفل . يترك يديه وحده ، اموت وحده ، يلوح بالقرار ، في هذه الحفرة الضيقة ، يوسف ، يوسف دون جرة ماء .



وَبَقِيَ مَا عَظَاكُمْ

أحمد الحق

تقصص سيرة الشعراء العرب في الجاهلية وفي الإسلام أن الشعراء كان مقفزة قومه وخيبره وكان لسبانيا بين القبائل، ويكون العيد حين يبرز نجم شاعر فتحتل القبيلة وتنتدب مطوبها به، ذلك لأهم كانوا يذكرون أهمية هذا الفعل ولبهته المعنوية لتلك التي سوف تجعل لهم شأنًا بين العرب، ومع ذلك فقد كانوا في تلك الأزمان الأولي يحملون الشعر حين يفتخرون القوم أو يسقط لسانه بالهجة لأنه ربما يغير عليهم وحل نفسه مالا تحمد عوائله وقد يذنبه أحدهم من القبائل الأخرى بقول غشن أشحن ما يأخذ به هو ناصية غيره. فقد كانت صفات العربي في تلك الزمان من سباحة في المطيع وكرم في الأخلاق والتواضع في السجدة تجعل التسلط في القول من الصفات غير المرغوبة لها لدى العربي حتى ولو كان الشاعر في هذه الحالة من العناصر الاجتماعية التي تجعل لبيته في حي من مجرته الآخرين أو تسلط الستم.

وكان الشعراء يتبرأ مكانة ولبيته بين الشعراء لا لكونه نبغ في المنهج أو التشبيب أو الفخر والرياء أو غيرها من أغراض الشعر ولكن يتبرأ نفس المكانة إذا نبغ أيضًا في الهجاء، إن المحانبير الاجتماعية التي لا تتسمع للفتى في القول والتي لا تقبل الهجاء لم تقع العرب من جعل الشعر الحق ولو كان هجاء مقفزة، ولم وسندا يحمون به ويفنون خلفه.

إنه بقدر ما يكتشف عن مطالب الآخرين ويعري صواميرهم بقدر ما يثبت لقبهاته باستتعاره من الشعر والمفاخر ويدفع بها التفاصيل والمخزيات. هذا قد افترضا ومنه مكانة الشعر، وشائج متوجبة عن القبيلة وقيمة اجتماعية تستعمل الفرح وتذلل إلى الظفر والتأمل السليم للشعر والدوره في تلك الأزمان. وإذا كانت القبيلة العربية بكل مهرابا وعصافيا ترتكز مساحه كبيرة من أرضها للشعراء لذلك لأن الشعر قد جاءه لم قدر كبير من تكتيف تلك القبيلة وشعبها بطلاقة خلاقة لم تتوفر لسواه من بين القوم أو فصاحة اللغة. ويقول امرؤ القيس: وصرح اللسان كجرح اليد. وكان جراحة من الأشراف في الجزيرة العربية ينجونهم غرامة الشعراء أي كان شعرهم أو في أي أرض من أغراضه يشترطون. ذلك خوف لفظه تسبع وهي قال في مجال الزمان تغلب عليهم جدا وتنتشر وبسبب القبائل تصير رؤى في صفة تاريخهم وعلاوة لآثاره خطاهم أبنيا ساروا، هذه هي سطوة الشعر وتلك كان له من قوة لا تدفع. وقد قال: ودليل الخواص في مثل هذا:

لا تمرض من يجرس لاسرى- حين
فرب قابضة بالسرح جارية-
إلى إذا قلت بيتها صلت قبائله- ومن يقال له، والبيت لا بيت
حقبة، هو الشعر أي ذلك، وهو وحده الصيغة الفنية التي عرف بها الشعر قديما،
فلو أن لفظه ليكت في غير سياق الشعر لما حسب بال العرب حبسا، ذلك لأنها لا تصطلق
في ثار الشعر تصوير شديدة وتغير فيها على من المستويات وتنتشر وتشتعل وإن لم
يرد إنفاؤها وإن من البيان أسحرا، ولكن بطل ذلك ربما يعامل التفوق تلك التي
تظل لفتحة لا تعني أقل تفاهة موصولة بأرقام الشعراء منذ أول بيت في تاريخ العربية
وصحي حتى آخر شعراءه، ويروي أن ابن هرم بن سنان دخل على
عمر بن الخطاب فقال له من أنت؟ قال: أنا ابن هرم بن سنان قال: صاحب زهير؟
قال نعم، قال: ما إن كان يقول ليكم فيحسن، قال: كذلك كما تعلمي لجزيل،
قال: دعهم يا أبا عبد الله، وعنه لفظه تؤكد قولنا في الشعر في أئنة
الشعر. وإذا كان للعرب في حياهم الأول فوق ولهم طبع، كانوا يبال في غير من
الشرح والتصيل والتفصيل والحقائق الأحكام النقد وأصول البيان العربي ولما به
وذلك كانت أصول النقد بعيدة عن الدراسة والتقدير، فإن شجرة تنمو وتزدهر وتنضج
وتصير شية بثمارها ومطعمها التي حباية مائة في كل وقت وفي كل زمن ولشعر وتحليل
ودعوى إلى مشاكل جدت وأبينة استمدت وظلال لا تكن يوما تحت أروافها التي
لا تتوقف من استعابها وغمرها وإملها تنتشر دوما أئنة الشعراء ●

غاب يوسف في الظل بين الأشجار، كان يقود الحصان، يلتصم جلده الأبيض في غيشة الضوء، وصهل فجأة. بط قمه بتعديل كبير، فضجكت، تسلفت السور، أقرب باب الدار ودفق من الباب الجانبي، اعطى الحصان وأشار نحوى بأن اتهم، قفزت من فوق السور فالتفت ساقى كزلفت منى صيحة ألم. كزرت شقى السفلى بين فكي. كان الجبل عاليا وأرض منبسطة فسجعة في ضوء القمر. ورأيت الرجال يحملون الفؤائس والمشاعل باعثة الضوء يتحدرون على جنبائه. رأيت كل شيء بوضوح وصفاء. سقطت رأسي في الظل فنظرت إلى أعلى. كان جاثيا فوق رأسي، من الخلف، يصوب بنظريته نحو منتصف الرأس.

وصار الطابور دكتا. تجذرت الأوراق الجافة في قبضة الهواء. ورالحة اشجار الزيتون تنتشر، تقتحم الفتحة، واتحتم طابور التمدل للمكان. أحسست به يمدو فوق ساقى المتورمة آلاف السيقان الرقيقة الحادة، تجلبها رائحة الدم الكثيفة.

أطلق الرجل رصاصة نحو ساقى يوسف. كان يمكنه أن يفر بالحصان، ويهبط الجبل. ويلحق بالرجال. قفز من فوق الحصان، وتركه كمحا بالتمثيل. وتقدم، يطلع بساقه المصابة نحو الرجل.

- ١٠ -

تكاثفت الأشجار، اخدا يدورون حولها، وغاصت أقدامها في التين. سمع وقع أقدامهم، يهرول في الحارج، دوت طلقات الرصاص، ازتت بين الجلولع المشابكة، وتطايرت الأوراق الخضراء.

- لن يرونا؟
- سيحزنونا... ونفدا بين الأشجار. ارتطمت ساقه بالأشواك تشبك ببطالته، يقدّمه.

- هئا... كان يلث. رقد في الخوض فوق الأوراق الجافة. بقايا الضوء، تسقط، تختفت، بين الأوراق الكثيفة.

- واهبت؟... وضع كفه فوق صدره. فجلت بالدم الدافئ المزج. تعدد إلى جانبته، وعيناه ترقبان الطريق بين الأشجار. وإن التصمت كثيرا وعارما، ثم عادت الأقدام، أقدام كثيرة، تدق الأرض بين أشجار الزيتون.

- ادخل هئا... دفع راسه داخل الفتحة. كانت البئر المهجورة جافة. والقواويس صلبة، وبدت الحفرة في أول الأمر ضيقة أخذ يثقل إلى الداخل، تنحصر داخلها.

توقف وقع الأقدام، ودوت طلقات الرصاص بين الأشجار.

- سذهب في الليل، ظل راقدا على صدره. بلل الدم الرمال. وأحس بالكسبة. اخذ صدره يملو ويغضض توقف قلبه عن الدق لحظة، ثم عاد يثق بقوة كانه يستنجر ويفرق الحفرة بالدم الدافئ. كان يرقد وراءه.
- ساقى... يتمدد وراءه، عند قدميه، تلامس راسه قناع جلده.

- بطبقوقنا... بدأ غارقا في النوم.

وفي الليل، كان لابد أن استكشف طريقا للخروج ●

لا بأس في أن يتحول بعض من تميزوا في الفن أو في لعب الكرة إلى نجوم ، تقدمهم وسائل الإعلام إلى الشباب ليرتدوا بهم ، ولكن
الأساس لكل البأس ، بل والكارثة أشنع الكارثة ، في أن يكون هؤلاء الفنانين ولاعبى الكرة فقط هم كل النجوم الذين يقدمون إلى الشباب
كمثال يحتذى ، وكقمة يسعى إليها . ولك أن تتخيل شعبا يتحول شبابه في الجيل التالى إلى مثيلين ولاعبى كرة .. ماذا يكون مآله ؟ وإلى أية
هوة تنحدر قيمته وقيمه ؟

ومن هذا المنطلق تعمل « القاهرة » على أن تقدم للشباب مثلاً عليا يحتلونها في المجالات الحقيقية للعمل الوطنى ، سياسية كانت
أم اقتصادية ، أم ثقافية ، أم عسكرية . وهى - إذ تقدم على هذا العمل - لا يبتغي أن يكون النموذج الذى تقدمه فى السلطة أو خارجها
بل لعملها تفصل أن يكون خارج السلطة تحبها لظنة التفانى الإعلامى من جهة ، وغنا منها أن النجم خارج السلطة أقدر على الحديث المتحرر
منه وهو فى السلطة أو تحت الأضواء .

بعيداً عن السياسة



كامل حسن على يتحدث إلى "القاهرة"

أجرى الحوار عبد الرحمن فهمى

علامة بارزة بالنسبة للوطنية المتأججة في صدور شباب
مصر في هذا الوقت . أقول إن هذه الحياة ربما كانت
وراء ما تسميه كتاب وثيقة حب مصر بالدم حقيقة
لا عجزاً . ثم الحياة العسكرية التى بدأت بدخول
الكلية الحربية فقد كانت ..

● في أى عام دخلت الكلية الحربية ؟
□ عام ١٩٤٠ في أوج الحرب العالمية الثانية ،
أقول لاشك في أن دخول الحياة العسكرية كان جرحه
زالمة بالنسبة للوطنية وحب مصر والدماء . اعتقد أن
كل ما ذكرت لك كان له تأثير على كل فرد من أبناء هذا
الجيل ، فقد نشأنا جميعاً على حب مصر وعلى محاربة
الاحتلال الأجنبي لمصر .

● هذا من البيئة العامة التى عاشها هذا الجيل ،
لهذا من البيئة العامة ؟
□ نعم ، لاشك في أن جانباً آخر يعود إلى الحياة
الأسرية التى عشنا ، فانا نشأت في أسرة كل الأخوة
فيها رجال ، أو شباب ، واعتقد أن هذا أيضاً دخلاً
كبيراً ، لأنه ، من خلال إخوة حصة ، بخلاف أنا ،
ومن خلال صداقات لنا نحن الستة ، صداقات كثيرة
متعددة الوعاب ومتعددة الانتماءات ومتنوعة
المشارب ، كل هذا أعطى أرضية كبيرة جداً لأراء
ومشاعر مختلفة أثرت بغير شك في النشأة . وأعود مرة
أخرى إلى البيئة العامة فأضيف أن الاحتلال في حد ذاته
كان دائماً قوياً جداً للجرعة الوطنية التى كان ينشرها
شباب جيلنا .

● في هذه الثورة سقط شهداء كثيرون أكثر منهم
الآن طالب الطب عبد الحكم الجراسى ؟
□ عبد الحكم الجراسى من كلية الطب وعمود
عبد المجيد من دار العلوم ، وغيرهما كثيرون . والحق
أننا كطبية كنا نعرض صدورنا لرمصاص الإنجليز في
الشوارع ونحن نعيش بحياة مصر . وأنا شخصياً قد
فصلت من المدرسة لفترة بسبب هذه المظاهرات .
فتحن أبناء جيلي عاش بكل كيانه هذه الثورة ، ثم نشنا
أيضاً كل الأحداث التالية ، في سنة ١٩٤٦ ضد معاهدة
صديقي يفتن ، وكذلك أحداث سنة ١٩٤٢ التى كانت

شغل كامل حسن على رئاسة الوزارة المصرية في
الخمس عشر شهراً الأخيرة قبل استقالته في أوائل
سبتمبر ، ولم يلق اسمه إلى الصفحات الأولى في
الصحف وإلى مسند نشرات الأخبار الإذاعية
والتلفزيونية إلا توتيجاً لحياة خفية بالمعاهد الثرى ،
حافلة بالنمى الدائب ، مستهدفة غاية واحدة ، هى
خدمة مصر ، وخدمة مصر فقط . وهو - في حدود
ما أعلم - أول رئيس وزراء لمصر بعد الثورة قد كتب
وثيقة حبه لمصر بدمه حقيقة لا عجزاً - وكانت هذه
الحقيقة هى مدخلنا إلى الحديث معه .

● حديثنا سيكون بعيداً عن السياسة ، بل سيكون
بالتحديد عن الثقافة ، ولكن قبل هذا لابد أن تقدم
لقرائنا الجانب الآخر لكامل حسن على ، وأقرب به
الجانب غير السياسى ، ولقد أنك أصبت ثلاث
مرات ، وأنت تحمل حتى اليوم بعض شظايا القنابل في
جسمك ، وهذا معناه أنك أول رئيس للوزارة كتب
وثيقة حبه لمصر بدمه حقيقة لا عجزاً - فهل تأمل في أن
تروى لقرائنا القصة ؟

□ إذا كنت تعتبر إصابتي هذه أولوية لفلانك في أن
تكثير من أبناء جيلي يشاركوني في هذه الأولوية .
فمن جيل ولد بعد ثورة ١٩١٩ مباشرة ، ونشأ على
هتاف الشعب في المظاهرات (بيا سمع) ، ثم هو
نفس الجيل الذى حاصر الأحداث الجسام ، بدأه من
ثورة ١٩٣٥ التى أدت إلى تكوين الجبهة الوطنية وتوقيع
معاهدة ١٩٣٦ .

● ولدنا بعد ثورة ١٩ ونشأنا ونحن نسع متاف الجماهير « بيا سمع »

● رأيت بمعنى كيف يتصرف المحتل في بلدى .



المسكرة أو بالقرب منه حتى تحتفظ بالجنزير سليماً لتحتفظ بقدرتها على الحركة والمتنورة ، فما قصة هذه الألف ميل التي سارتها دباباتك على الجنزير ؟

□ الواقع أن أحدث التجهيزات في أول يوم بالتحرك إلى منطقة تسمى «مطلة جرم» في سيناء ، وهي بالقرب من الحدود . بدأ التحرك يوم ٥ سبته ، وكان التحرك نهاراً وليلاً ، فوصلت إلى منطقة غرم في الحادية عشرة من صباح اليوم التالي ، يوم ٦ ، وهناك تلقت تعليمات بالرجوع مرة أخرى إلى وسط سيناء حيث كنت أعزكم بالملأه . وكان من الواضح أن السيادة الجوية أصبحت لإسرائيل بعد الضربة الجوية التي حطمت كل الطائرات المصرية تقريباً . حاولت مراجعة القيادة في هذا الرجوع ، ولكنني وجدت إصراراً على التحرك نهاراً ، فصعرت في الحادية عشرة . ولعلت طائرة إسرائيلية رتل الملأه وهو يسير ، فلم تكذ نفسي نصف ساعة حتى بدأ الضرب الجوي ، واستمر اللأه في المسير تحت المد والجزر من الحادية عشرة والنصف حتى آخر ضوء في الساعة الثامنة إلا خمس دقائق مساءً . وفقدت من اللأه في هذا اليوم ما يقرب من ٥٠٪ من الدبابات والمشتة وغيره ، ولكن اللأه - أو ما بقي منه - ظل يسير دون توقف حتى وصل إلى منطقة التجمع . وهناك ذكروا لي أنه لابد من الانسحاب إلى منطقة القتال دون أن تعلق قلعة واحدة ضد أي عدو رأيت ، سوى العدو الجوي ، والذي حارنا جهنماً منذ اليوم الأول أن تشكلت معه ، مما أدى إلى مهاجمة الطائرات الإسرائيلية لكثبة الدفاع الجوي في اللأه في اليوم الأول . وبعد وصولنا إلى القتال صدرت في أوامر جديده بالعودة إلى وسط سيناء لتغطية الانسحاب ، فسرنا ثلثة من شرق القتال - لأنني لم أبدأ أن أدير إلى غرب القتال إلا عندما أتيت الموقف ثلثاً - ونحركنا بالفعل في فجر يوم ٨ يونيو ، ووصلنا إلى مضيق الجلسي حيث دارت المعركة البرية من الحادية عشرة إلى الثالثة بعد الظهر ، وقد قُهر اللأه تماماً ما عدنا ست دبابات بفعل الضرب الجوي ، ولكننا كما ذكرت مرناً للنمو لثلاثة أمثال ما قُهر لنا .

وحدثت الإصابة في هذه المعركة ؟

□ نعم ، أصيبت قرب نهاية المسكرة . كنت قد تقدمت بعمرين إلى الأسماك لرابية المسكرة البرية وإدارتها ، وفي أثناء العودة أصيبت بإحدى شظايا الطائرات في جدار البطن . وهكذا أصبحت أول رئيس وزراء بعد الثورة كتب وثيقة حمر بأمر بالمد الحظي كما قلنا . ولكن لك أولوية أخرى لابد أن نسجلها هنا ، ألا وهي أنني نتيجة للالو ، أو ثمة ما ، وهي أنك أول رئيس وزراء عسكري لم يشعر المصريون بوطأة العسكرية في عهده ، بل على العكس ، شجروا في عماراتهم اليومية بالانتماء إلى حد كبير .

□ الواقع أن هذا يتبع من شيتين : أولها أنني بطبيعي لا أكره اللند ، بل أتيقن بصدر رجب جدا ، حتى في حين الخاصة . والثمة اللان هو أن صرنا عراة فزت كثيرة ، لاشك في أنه كان فيها نوع من تقييد



الاحتلال كان غشلاً في صورة إنجليزي يسرون على التوارع يسفزون المشاعر الوطنية بزيهم العسكري ويتصرفهم المتجبة . طبعاً .. عشتا هذا كله .

□ وفي أيام الحرب العالمية الثانية بالذات □ في أيام الحرب العالمية الثانية كنت ضابطاً صغيراً ، وكنت أعمل ضابط اتصال بين الجيش البريطاني والجيش المصري في ثرة ٦ بالإسكندرية ، فواجهت دراييت بعين كيف يتصرف للمحل الأجني في بلدي .

□ لم تقل لنا ما هي قصة وثيقة حب مصر التي وقعتها بدمك حقيقياً . لقد ذكرت لنا الحلفيات والمؤثرات ، لكن ما هي القصة نفسها ؟

□ القصة تتلخص في إصابة عام ١٩٤٨ ، ثم إصابة أخرى في اليمن ، ثم إصابة ثالثة في حرب ١٩٦٧ ، وهذه كانت أشد الإصابات ، لأنها كانت في جدار البطن .

□ هذه الإصابة في رأي وسام حصلت عليه لأنك فيما أذكر أيضاً كنت القائد الوحيد الذي قاتل في حرب ١٩٦٧ ودمر للعدو دبابات كثيرة .

□ هذه المعركة قد ذكرها الرئيس السادات في كتابه البحث من الذلث . كنت قائد اللأه اللان التابع للفرقة الرابعة المشدرة ، ودارت المعركة في مضيق الجلسي بمنطقة المضائق ، ورغم أن المعركة لم تستمر سوى فترة بسيطة لأن خسائر إسرائيل في هذه المعركة كانت ثلاثة أمثال خسائر مصر في اللأه اللان المشدرة ، وهذا رغم أن هذا اللأه قد تعرض لضرب جوي على مدى أربعة أيام متصلة ، وفي اليوم الأخير ، يوم ٨ يونيو ، جادت هذه المعركة البرية ، وهي المعركة الوحيدة التي اشتبكنا فيها مع دبابات العدو .

□ ولذكر أنني قرأت في مذكرات الرئيس السادات أيضاً ، أن هذا اللأه اللان المشدرة كان قد وصل إلى حالة من الاستهلاك الآلي لأنه - نتيجة للاضطراب - سار على الجنزير على ميل ، وهذا خطأ خطير ، لأن من المفروض - حسب ما سمعت من حرب الدبابات ، أن تتقل الدبابة في عربة حتى ميدان

الحرب ، وثمة نتيجة تقييد الحريات هذا ووجهنا القيمة الحقيقية للديمقراطية ، وكيف أبا يمكن أن نضع الكوارث . وهناك أمر ثالث أضيفه إلى السيين السابقين ، وهي الدين ، فإعتادى رجلاً متديناً بأن الشورة أصل من أصول الدين . ومن هنا أحس بأن هذه العناصر الثلاثة قد يكون لها تأثير كبير في ممارسات اليومية للعمل التنظيمي .

□ هناك أيضاً أولوية ثالثة لك أعفد أبا كذلك نتيجة عمدة للأوليين السابقين

□ يظهر أنك تحفي في جيبك أولويات أكثر مما

أصوّر !

□ وضحك وسألني عن هذه الأولوية الثالثة فقلت :

□ لا أريد أن أبالغ فأقول إننا كشعب قد أحسننا في خلال الخمسة عشر شهراً التي رأست فيها الوزارة بالأزهار ، ولكننا شعرنا على الأقل (بالقرملة) التي حدثت للاحتصار ، وهي (قرملة) شديدة من التروح الذي يصك الأذان . لفسداد تعمل تجلس هذه (القرملة) ؟ ..

□ الاحتصار يأتي في تقدير من عدم الجنسية ، ويأتي أيضاً من عدم الثقة ، فإذا كان المسئول جاداً في تصدده الشخصي ، وفي تصدده على المستوى العام ، وجدت الثقة بينه وبين من هم في مشورته ، فإذا وجدت هذه الثقة اتصموا بكل ما يفعل ، وأمره كما أبا أن أي قرار يتخذه إنما يأتي به وجه الله والوطن .

□ بالرغم من أن بعض قراراتك كانت ثقيلة الوطء من الناحية الاقتصادية ؟

□ بل كثير من هذه القرارات كان كذلك ، لكن هذا الشعب آتت أصالة فريية جدا ..

□ زيادة سعر الرقيق ، وزيادة السجائر .. لم يقابل إلا بالاحتصان . زيادة الكهرباء ، زيادة سعر البنزول ، قوبلا بالانتهاج بضرورة الترشيد . بل التفتن الضيق يتبعين الآخرين في يقابل باحتياج ، بل التفتن الضيق بأن هذا هو الأمر الطبيعي ، وأن ما عداه هو غير الطبيعي . وأعفد أن كل هذا يتبع من تبادلة وجديفة في العمل ، وعمل لوجه الله والوطن .

□ للحدث بقاءة

الأرجونتيكا ملحمة الحب والرومانسية

د. أحمد عثمان

يصور قصة حب الملكة الفرطانية ديدو لبطل ملحمة أنيباس. يد أن ميديا الكتاب الثالث من ملحمة ايو لولويوس «أرجونتيكا» تضلها بالكتب. وإذا قبل أن ايو لولويوس هجر الاسكندرية مشغتا بهجرا الهجوم العنيف الذي شنه عليه كاليماخوس بقصائده فإن الشاعر المهاجر قد انتم لنفسه أفضل انتقام من الاسكندرية وشاعرها المخرج كاليماخوس لأنه يبينه لا يقرأ الأخير سوى العلماء والفقهاء والدارسون المتخصصون فإن نصف الأدب الحديث ولا سيما القصة الطويلة يدين بشيء ما لأبولونيوس وملحمته.

تقع الأرجونتيكا في أربعة كتب ويحكي فيها ايو لولويوس قصة الفروا الذهبية ورحلة السفينة أرجو إلى كورنيس بقيادة ياسون الذي أحبه هناك ميديا.

وكانت هذه الأسطورة معروفة عند هوميروس الذي أشار إليها إشارة عابرة وإن كان ذلك لا يعنى أبداً لم تشكل جزءاً مهماً من الخزون الملحمي لأنها بالفعل تتيح فرصة واسعة للشاعر الملحمي أن يمتدح حكايات طويلة من المغامرات الثيرة في عالم المجهول. وإذا كانت أبيات هوميروس القليلة تروى بإحساسه العميق ببيعة الإنسان وتوجيهه البطولات فإن هذا ما انتفته في كل ملحمة ايو لولويوس بأبياتها العنيدلة. فيطه ياسون يلد كاضف الشياح ولا يمكن أن يكون غير ذلك لأن المؤلف نفسه ايو لولويوس هو وليد مجتمع الإسكندرية تلك العاصمة الجبلنيسية والمدينة الزاهرة يزعم الندية ثل لخل هذه الشاعر أن يمس إحساساً صعباً بالبطولة الملحمية الأصلية ؟

وتقدم قائمة الأبطال الذين يقدمهم ياسون وكا يرد عند ايو لولويوس (الكتاب الأول أبيات ١٨ - ٢٢٧) أسماء أشهر الأبطال الإغريق مثل هرقل وبيلوس وملياجروس. وهذا يعنى أن ياسون هو بطل هؤلاء الأبطال. غير أن معطيات الملحمة ككل تقول غير ذلك. فالروح الإبراهيمية التي انشابت ياسون بعد المرور بصخور السيبيلجادي (الكتاب الثاني، بيت ٦١٩ وما يليه) لدليل واضح على عدم التحل بالروح البطولية الحقيقية. بل هناك أكثر من مناسبة في الملحمة ظهرت فيها هذه الروح الإبراهيمية. وعند البداية لم يتسلم ياسون زمام قيادة السفينة أرجو إلا بعد أن رفض هرقل هذه المسؤولية (الكتاب الأول بيت ٣١٦ - ٣٢٠). وحتى علاقة ياسون الفرابية يديا تسودها روح التضحية حتى أن شخصية بطل هذه الملحمة يمكن اعتبارها مثالية للبطولة (ent hero) وكل هذا يعنى أن ملحمة الأرجونتيكا، تفقد إلى درجة عالية جوهر الشعر الملحمي الأصل. وليس هذا هو الصيب الوحيد لأن الشاعر السكندري لا يفوته أن يمزج معرف ملحمة بفضه من معلوماته الجغرافية والعلمية وغيرها مما تناقش مع عقوبة الشعر الملحمي الأصل ويعطى لتسيب الحكاية الطويلة ويفسد الشاعرية. يبالغ ايو لولويوس في حرصه على إبراء قوائم طويلة للأبطال والأماكن الجغرافية غير المعروفة وكذا تفاصيل أخرى دقيقة وكبيرة لا لزوم لها. إن

الأدبية السكندرية ملحمة طويلة على الطراز القديم وهي تعد بصفة عامة إيداعاً شعرياً فاضلاً لرجل ملقف. فأيو لولويوس كشاعر ملحمي يستطيع أن يرسم صورة ما يقدمه هذا المشهد أو ذاك ولكنه يفتل في غمرة التفاتة الملحمية السردية. والتشويق السماوى للأحداث الملحمية عنده غير متع أما اللغة فتبت على الملل. ولعل الكتاب الثالث فقط من ملحمة - وهو يدور حول قصة حب ميديا - يرقى إلى مستوى الشعر الجيد، ويسجل لصالحه قدراً مشرفاً من الأصالة. فللمرة الأولى والأخيرة في تاريخ الأدب الأخرى يمرر شاعر على أن يرسم صورة لفترة خيرية تقع في الحب ببراعة شديدة، وهي فترة بسيطة من كورنيس النائية ولا تمثل طفاً من الأعطال. لم يستطع أحد من الشعراء اللاتنيين أن يبارى ايو لولويوس في رسم صورة مثالية حتى جاء لوجيبيوس أمير الشعر اللاتيني وحاكاه وهو

ورهم ما سبق أن ذكرنا من للمركة الأدبية بين كاليماخوس وأيو لولويوس، لأن أسباب وتفاصيل هذه للمركة لا تزال من الأمور الغامضة في تاريخ الأدب السكندري. يد أنه من الواضح الذي لا يحتاج إلى كثير تبيان أن ملحمة ايو لولويوس «الأرجونتيكا» أو «رحلة السفينة أرجو» تعد اعتراضاً صارخاً على ما نادى به كاليماخوس وثورة على مياده الأدبية ولا سيما قوله أن الكتاب الكبير شر مستطير. وجدير بالذكر هنا أن كاليماخوس وإراتوستينس - خليفة ايو لولويوس - كانا من قورين في ليبيا. يضاف إلى ذلك أن بطليموس الثالث تزوج أميرة قورينية وقد يمس كل ذلك بوجوه خلفية سياسية للمركة الشعرية بين كاليماخوس القوريني وأيو لولويوس الرومى ونفى الصراع الخلفى بين قورين والإسكندرية. وهل أبة حال ثقاف «الأرجونتيكا» بفردها وسط الأعمال



التلذذ بعرض المعارف لم يكن أمراً جديداً في تاريخ الأدب الإغريقي منذ هسيودوس ولكنه أصبح في العصر السكندري صمة مميزة وخاصة أساسية وكان من الشعر لا يستقيم بدون ما يجعل من هذه المعارف . لم يبتئ شعراء الإسكندرية إلى أن هذا التصام صار باهرهم بل اعتبروه علامة على فزارة ثقافتهم ومن ثم حرص كل شاعر على أن يزين بيده الإزى اللطاف الغضاض . يس أبو اللونيوس أن المعلومات التي يكتل بها أبيات ملحمته تصفى ثراء ووفرة على قصته ولكها في واقع الأمر زاهيا جفقا وحلقة جوفاء .

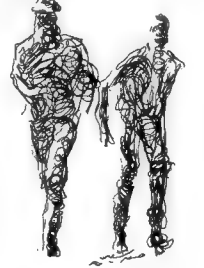
يضاف إلى ذلك قصور في استنباط تقنية الشعر الملحمي نفسه وهذا ما يفسد من حقيقة أن الأروجونتيكا ملحمية مليئة بالأحداث العريضة غير المترابطة كما جعلها مفككة تتحرك من مشهد إلى آخر في أركان واضح وملحوس ودون تطور ملحوظ في الحدث الملحمي ككل . بيد أن أبو اللونيوس جهدا فائقا في رسم كل حادثة على حدة وهذا ما يقر به نحو أو آخر من كتابه المسمى الذي استطاع أن تصبده « الأسباب » أن يربط موضوعات متباينة برباط قوي ويتابع منجم ما أضفى على هذه القصيدة صفة الوحدة الشعرية الكلية . وهكذا يمكن أن نقول أنه من الخطأ أن نجاول أبو اللونيوس نظم لصيغة طويلة بقدر ما كان أخفا في الطريق الذي سلكه لتنفيذ ذلك .

وتفاوت الأحداث الروية في ملحمة أبو اللونيوس من حيث التوزع بدرجة عالية . فالمسألة يستمرىه المؤلف الانغماس في أمور صغيرة عابرة أو حتى تألفه ما يكونها بأعمال التمت المجلدات آنذاك . يتحدث أبو اللونيوس في سبيل المثال عن أثر قوي فيمكن كيف أنها ذات مرة كانت تبحث من أبها أيرسوس فوجدته يلعب في إحدى الحدائق مع الطفل جانيبيديس ويتطلب عليه في اللعب بالخداع والمكر الضميريين . فأنحت عليه عليه باللامعة لأنه يستغل سذاجة طفل صغير وقدمت له كرة صغيرة يلعب بها معه . وهكذا تحول أيرسوس إلى الحب الخفيف وشديد البطش في أشعار القديس إلى صبي مراوغ . ومرة أخرى يمكن أن أبو اللونيوس كيف أن الشاب الصغير هولاس قد احتفظه إحدى حرائر البحر الثمينة بجمه . يخلص أبو اللونيوس هذه الأسطورة إلى إيجاز درامي يدمج إذ يتجنب الانغماس الزائفة . تصر هروس البحر أصرا طاقا ودافعا على الحصول على محبوبا بأى ثمن شقته بلذاتها عندما يتزل إلى ضفة النهر لإحباط الله الفراع وتغوص به في الأصقاع .

لقد كان أبو اللونيوس بطريقة أو بأخرى مؤسس الرومانسية إذ أراد أن يخلق حالة خفلة كل الاختلاف كما يعرفه الآخرون وأن يصنع خلفية مناسبة للأحداث الغريبة والمعجبة في عالمه هذا . ولقد تمت رحلة السفينة أرجو لأبو اللونيوس جالا رجا لحامسة هذه الزمرة الرومانسية بيد أن موجبه الشعرية قد خلعت له بعض الأحيان وتوافقت به إلى مستوى الأحداث الملحمية الروية في أحيان أخرى ولا سيما عندما يصف كيف بلز ياسون أسنان التين في الأرض .

فأثبتت منها ثمة من الممارين لتحم معهم على القور في معركة وفزهم . لقد انقض عليهم كالثعبان الذي يبيت من جل فيجسد يناره كل شيء بعرض طريقة ، وإستلات خطوط للمحارب بدماء الفتل كما تغلج الجندول باليه الجبارية . فالمشهد كما يرسه أبو اللونيوس حي وواضح تترك فيه أئمة السراح وتسمع حوله قوقعة السوف . إلا أن الحركة الدائرة لا تشبه أية معركة من معارك هوميروس المتخنة والمكتلة حتى ولو كانت بعيدة عن دنيا الحياة الأرضية لمع أن أبو اللونيوس ولا سيما في « الأوديسيا » يخلق خلفية غريبة للمعارك إلا أن الطابع العام يبقى والتميا لأن هناك ثمة ما من المصلدية أو إمكانية الحفوت تحوم حول مشاهد هذه المعارك أما أبو اللونيوس فظل له الغريبة في هذه المعارك من أجل الغريبة ذاتها . وفي الخلفية يد أبو اللونيوس رائد هذا النوع من الشعر الذي يتعامل مع العالم غير المألوف والبعيد عن حافة والذي يعجب به لأنه يكرر القوالب التي تحكم دنيانا هذه .

بيد أن عبقرية أبو اللونيوس لا تتأثر إلا في عالم الحب إذ تشده قصة حب ميديا لياسون وتشغله تأملا في حين يغفل الجانب الآخر إلى حب ياسون ليميديا فلا يخلج به كثيرا . ولا كان الكتاب الثالث هو الذي يبالغ فيه الصلة فهو أروع كتب الملحمة الأرمية جيملا وفيه ثمة ميديا وهي لا تزال ثمة شعراء غريبة تقع في الحب من أول نظرة لتلقاها مع ياسون . لفتنا ما يأتى لها وكأنه سيربوس الذي قفز أمامها فجأة من بين متاراً يسافر كيف أن ضاوة ضبابية أعترت بصرها وفطنت حينها وكيف نهجت وجنتها وراء خفية لا تروها . كما غلغلها ركبها فلم تستطع أن تحرك ساكنا ، تسمرت وكسما زرعت في الأرض وحسب تسقف أسام العيوب . وبعد أن ساحت في الحصول على الجزرة الذهبية لاسي شعرها الأشقر يبدعه ليجلسها هذه اللسة على أتم استعداد لأن تزده الحياة من صدرها لتنهيا إليه . ذاب قلبها وكأنه فطرات التي تفرق



فوق زهور الصباح . فلما نامت إلى جواره انصهرت ميديا في شخصه جسدا وروحاً وأضحت في أعبة الاستعداد لأن تفعل أي شيء معها كان من أجل الاحتفاظ به . وعندما نامت ياسون العودة إلى بلاد الإغريق وأعلن لها ذلك بدهود المعتاد أدركت أن هذا يعني الهجران للأبد وهذا تفجرت طبيعتها الشرسة وميولها العنيفة في تيار جارف من التائب الحاد على وجوده قالت له إنه إذا كان حقا سيهجرها لمسوف تسبب له الدمار تنتظم من أشد الانتقام إذ تستمر على وصوليات الربات التائب والتعذيب والعقاب إلى يومئذ من أجل الأهل والوطن . وهكذا يعنى أبو اللونيوس في سره قصة الحب الخالدة . وإذا كان شعراء التراجيديا قد احتما الجانب الأساوي المورس في دون الإلتفات إلى جانبته الساحرة فإن أبو اللونيوس قد أتم بالجانين وأبرزهما مستقيا في ذلك فرجيوس الذي أنشيت من ملحمته على وهو يروي قصة ميديا وأيناس في ملحمته عن الملكة التراجيكية في تلك مثل ميديا فلا تجار بل كانت امرأة عنكدة . كما للشباب أول ميديا ياسون ويخلج لحظة حاسمة حاسمة لتتغير الحدث الملحمي في « الأروجونتيكا » . ومن ثم يوسنا أن نطرح التساؤل التالي : ماذا كان سيحدث لو لم يستحب ياسون لميول ميديا الفاضية تحرم عندما وقعت في من أول نظرة ؟ وأهم من الإجابة على هذا التساؤل الطروح أن نبدى ملاحظة جوجرية .

ذلك أن حيرة مثل « وقعت في من أول نظرة » لا يمكن تصور ورودها عند هوميروس لا أبداً لا تتلام مع عالمه البطولي المدهم هذا . أما عالم أبو اللونيوس فهو أقرب إلينا من حيث الجانب السيكولوجي ومن حيث تصاهر حجم الفرد . في البداية يتخاطب ياسون ميديا في صدر كما فعل أوديسيوس وهو يتخاطب ناسيكالا « الأوديسيا » الكتاب السادس بيت ١٤٤ - ١٨٥ . أما ميديا فقد خاصت في بحر الحب من ثمة جهها ونظر كل منها لآخر « باتيسات المشاق الموسومة على وجوه لامة » (المكتاب الثالث بيت ١٠٢٤) . ولقد نتج أبو اللونيوس في تصوير هذه اللحظة أكثر من غيره سواء من سبقه أو من لحقه في تناول هذا الموقف .

زينة الكلام أن أبو اللونيوس وضع الحب في مركز الحدث الملحمي وبالتالي تحل العاطفة موقع الفعل البطولي . وإذا كان الحب واحداً من الموضوعات الملحمية يصفة عامة في الشعر السكندري ، فإنه لم يبلغ عظمة وقوة معالجة أبو اللونيوس له . ولعل كاليماخوس لم يستمر معي الحب كما يستمره ولهم أبو اللونيوس الذي حقق أكبر إنجاز له عندما جعل الحب يتصدر صفحات الأدب الجاد لأول مرة في التاريخ . وهذه فكرة وزنها عه الرومان الذين تلقوا عبر العصور الوسطى إلى عصرنا الحديث حيث تدور الدفالية الكاسمة من الأحصان الروائية والغرامية في المسرح والسبنا والتلفزيون وغيره حول موضوع الحب ●



في أحضان شجرة بيتها

جمال القصاص

تُفسد عادات القلب
وترثو الرقة أحياناً
خلف عقارب ساعة
كان يرتب وردتها
يمزج حُمرها في زوقها
الألوان أو يُسبح ..
في عتب الليل
الألوان مدى يتقوس في العيتين
طفل يربك ثمة الأشجار
يضحك ..
خلف عروبتها المكسورة
كان يرثي - بالوتر المقطوع - ثيبتها
بقصع بدايتها يتجسس غوغ نهايتها
سكيرا .. أبه
يدل
يصرخ :
- هل مروا
- هل سلخوا نفس الدرب ؟ !
الشمس على كتف النهر التفت ، في فرشة
الماء انقسمت ، أشياخ من طين ، من رمل ،
من نور ، في عكس حين الشط اصطف ،
والماشيتات اليومية انسطرت :
صفر + صفر
صفر - صفر
الأشياء انقربت ، واختلطت
والرجل الواقف ..
في دهشة غربتها
فوق جذار
ليستجمع صورها

انحلت للحلم ملايحها ، انجرح
في صحنها ..
- راحت
- راحت
- خناها
- خانتنا
كان الشارع متلفاً
ضوضاء القهى

كانت بالهدين تقيس مسافتها
تحمض بالشجر الذابل ، ..
في ظل ستارها
تشبك وحشتها
تخرج ..
أحصنة صبايتها
تتكسر في دهشة
تلقحها ..
يردأ فرشتها
تستحلب عتمته
تهدل للجميل النائم أنشوطتها
- هل مروا
- هل سلخوا نفس الدرب ؟ !
كانت تسربل في دمها المجنون
غبار لقاتي يتكلس بين أصابعها
يلهم شفتي .. شفتيها
يملأها ..
النمش الولي على عديها
يتسلل للضياء ربانها
يباض تفتتها ..
تستكشف نفاحتها
- أنت
- أنت ؟ !
انحلت جدته في حبيب حياه محبتها ،
استحلت خرقة ، رعت ناحية
الحقل ، وحكمت حكمتها ، استطعت
في مزج الختام ، وحلت حالتها ،
انفتحت في قبح الحجر القالح ، وانضجت
في خلقتها ، مفتحة لحيطة الفصحام ،





طيرٌ مذابٌ في الخضار ،
اصغفَ حلو الظل ، واشتمَ السكونَ
وشفَ عن دمٍ مختلٍ في غلاء الكونِ
أطلتته ، فرثَ في السياه منسوجاً بأزرقها ،
ولفَ جسمه بنعيمٍ ،
فراجه ، وقد غشقتِ ظلمةُ ،
قد استظلَّ بريشةٍ من الجناح ومن جسمي ،
ثم نثَ دلفةً من الضياء في عياه العين
هياته للآتي فامتزجا ،
فكُونت امتداداً للضياء وشهوةً للجسم
ونسجت ذاكرةً وحلم
فحط فوقها ، وفكّر صوته الفزحي متشياً
برغبة الوجود ، نازلاً ..
وقد تداعل في الدين
أمسكته ،
فصار شكلاً للفرام
ومحض لونٌ ●

طه

محمود نسيم

نفس في ضعيفتها

عبد الله السيد شرف

طافَتْ تَمَقُّ على الاوهام تسألها
بعض المطام .. وتشكو فيض بلواها
جُنَّت من الشوق .. والاحلام تدفمها
دفعاً إلى شمرات عشت آياها
ما ضمناً الليل .. إلا زادنا أسفاً
أن لست أفتنمها .. أو لست أرضاها
ضدّان .. ما اجتمعا إلا على إحن
نفس تسروم .. وعقل يطلب الله

وقال النواصي

أيارب وجهي في الشراب عتيق
ويارب حسن في الشراب رتيق
ويارب حزم في الشراب ونجدي
ويارب راحي في الشراب وثيق
أرى كل حي هالكاً وابن هالك
وقد حسب في المسالكين صديق
لفعل لمقيم السدار إنك ظاعن
إلى منزل نائي المحل سحيق
إذا امتحن الدنيا ليبت تكشفست
له عن عدو في ثياب صديق

السوداء ، الموت ، الذل ، الفقر وسائل ذريت
والإنهاء ؟ .

— عندئذ يأتي الطوفان يتجهم وجهه الطغيان :
والطاغية شقى ، أشقى الناس وأتس من أتس
إنسان :

— نفس الطاغية تجرعت من كل اعتدال ، ودعت
الجنون ليحل محل كل فكرة أو رغبة عاقلة (٥٧٣) .

— والطاغية الحقيقي — بخلاف ما يظن الناس —
عبد بالحق الصحيح ، بل هو شخص بلغ أقصى حدود
المروية ، لا يضطراره إلى قتل الناس ، ولقاء حياته في
خوف مستمر ، ويجزئه عن إشباع أبسط رغباته ،
ومعاناته على الدوام الألام مرهقة (٥٧٩) .

— والطاغية أشد الناس تعاسة ، لأنه يأخذ كل
عاقته حكم الآخرين ، ويعلم بالتحكم في الناس ، بل
وحتى الأفعى ، مع أنه عاجز عن حكم نفسه .
(٥٧٣ - ٥٧٦ - ٥٧٩) .

— والطاغية يعيش طوال حياته بلا صديق ، فالعفة
إما ساحة مستديرة أو عبيد خاضعون . أما الحرية
والصدق الحقيقي فتلك نعمة لا يدونها الطغاة أبداً
(٥٧٦ - ٥٧٩) .

— والطاغية ابن حلق ، قاتل أبيه ، آكل أولاده ،
يجمع بالطبع أو بالطبع ، أو يبايها ، بين صفات
السكران ، والصالح ، والمجنون (٥٩٩ - ٥٧٣ -
٦١٩) .

— لكن كل آثار الطاغية الفرد التي يذكرها سقراط
لا تكاد تكون شيئا مذكوراً إذا قورنت بما يجلبه الطغيان
من يؤس ويؤله على الدولة . ويؤس جلوكون -
كعادته - على كلامه فيقول : من الواضح للجميع أنه
ليس ثمة دولة أشقى من دولة الطغيان . . . (٥٧٦) .

— لو وصلت المدينة إلى هذه الحالة ، وتحولت
الغابات إلى وسائل ، وكتلاب الحراسة إلى ذئاب ،
والحرية والعدل اللذان إلى ظلم وزهابة ، ولم يفلح
الرهبة ولا الوعد في جعل الحراس على أداء ما يصلحون
منه إلى الوظائف ، وأصبح ذنبهم في خداع الناس في
حق الجمال والخير والعدل والنظم الاجتماعية أعظم
من ذنبهم لو تحولهم عن غير قصد (٤٣٣) ، (٣٧٦) .

— لو وصلت المدينة إلى هذه الحال ، وألغيت
والحل ، على ركاب الإهمال والسيان ، ولقي أحكام
الناس في بلادهم معاملة وتبلغ من السوء حداً يستحيل
معه مقارنة موقفهم بأي شيء موجود في الطبيعة ،
(٤٤٨) ، وفنرت الجبابرة من الفلسفة - أي من
يهدى الحكمة التي تناهت للسمي إلى مثل المعرفة الحقة
ثم تناهت لإصلاح الواقع على صورتها - بعد أن تسلسل
الخداع إلى صفوف الفلاسفة ، وانغمروا في أبعاد
الأمر من مسلك الفيلسوف (٥٠٠) .

— لو حدث هذا لماذا يكون جواب أفلاطون على
السؤال الأبدى الملهوف ؟

— لن نجد لديه جواب اليأس حين يثيب الأمل
المتجوع ويصطلم بطبع الناس المشغورين على

إنقاذ الدولة



د. عبد الغفار مكوي

أكل وأنفس من الذهب والفضة اللذين يكرههما الناس
وسبيل كل الشرور . ونعلمه ألا يملك كالأخريين
حقولاً وبيوتاً وأموالاً ، حتى لا يتحول من حارس إلى
تاجر وزارع ، ومن حامي للمدينة إلى طاغية يتفرض
أهلها ويغشاهم أكثر من غشيت الأعداء في الخارج :

سقراط . . . ليس أفسر ولا أبعث على الحجب
بالنسبة إلى الراعي من أن يرى ويقتل من أجل حاية
قطعاته ، كالأبنا تدفعها شراستها أو جوعها أو أية عادة
سبية أخرى تمودها إلى التفرغ بالآتي للمباشرة ،
فتتحول من كلاب إلى ما يشبه الذئاب .
جلوكون : هذا شيء غر ولا شك .

سقراط : وإذاً فمن الواجب اتخاذ كل التدبير التي
تحوّل دون سلوك حراسنا على هذا النحو إزاء
مواطنيهم ، بحيث يسيرون استخدام قدرتهم ويعدون
سادة شرسين بدلاً من أن يكونوا حذقاً خفيين .

جلوكون : أجل . علينا أن نحول دون ذلك بكل
وسيلة .

سقراط : ولكن أتحب الوسائل لتجميعهم
من الغريزة التي أن يكون تعليمنا لهم سلباً . . .
(٣٧٥ - ٣٧٦ - ٤٠٣ - ٤١٦ - ٤١٧) .

— لكن ما العمل إذا أخفق هذا التعليم ؟ وإذا
انصرفت نفس الحراس الشهوية والغضبية فأطاعت
مرش العقل وقلبت ميزان العدل ؟ وإذا جعل الحراس
مدبتهن مقبرة للأحياء ؟ واقتضى الليل وفي جعبه

— لكن ماذا يحدث لو لم يعد حراس المدينة حراساً
لها إلا بالاسم ؟ سيجرون عليها غراباً لا يحرص ، إذ
أن نظامها وسعادتها يتوقفان عليهم وحدهم (٤٢١) ،
— وكيف نجمعهم من أن يتحولوا من كلاب حراسة
إلى ذئاب ماشية ؟

— بالتفكير والتربية . تلك هي القاعدة الكبرى
لبناء الدولة ، الذوق المادلة المرحدة ، القوية السعيدة
(٤٢٤) .

— وكيف تكون التربية سليمة ؟ ماهو هذا التعليم
الذي يعلمهم يعملون بفهمهم بعضاً كما يعملون من
يتولون رعايتهم بالحسن ، ويعلمهم على إظهار الرذالة
مع مواطنيهم والشراسة مع أعدائهم ، حتى لا يلقوا
بالنفس إلى التهلكة ، دون أن يتفكروا حتى يتكلمهم
الأخرون ؟ .

— وبساجلة : كيف نضمن للحراس أن يبلغ
الكمال والطهر في حراسه ؟

— الجواب : بأن يجمع إلى الحراسة الفيزيائية
صفات الفيلسوف : الحكمة والعلم ، بالحكمة يتعلم
كيف يتحكم في نفسه قبل أن يتحكم غيره ، وبالعلم
يحتل ولا يتدلى حده ، والعالم يفهم كيف يطبق
النظر على العمل ، ويقرب الواقع من المثال ، والوجود
من الحقيقة .

— أول درس يتعلمه درس في « التنطهير » :
سنعلمه أن الذهب والفضة اللذين يكمنان في نفسه

الشئ : أن ننتظر المثلث الذي يولد بمجزة إلهية أو تمخضته الصدقة . تتحد القوة فيه مع الحكمة ، يأتي بدواء يشفى الداء .

— لكن هل يكفي هذا هل يكفي أن نجد الحل لكي نستريح من الإشكال ؟

— سقراط : نعتقد أن النظرية يمكن أن تحقق عملياً على نحو كامل ؟ ألا نقضي طبيعة الأشياء أن يكون الفعل العمل أبعد من الحقيقة من الكلام ؟ (٤٧٣) .

— وإذا وجد عاشق الحقيقة ، ورفيق العدالة والشجاعة والأعدال ، من يتصل بالصدق ويكره الزيف ويرفض الكذب في كل صوره ، من يتجه بريغاته كلها نحو العلم والمعرفة ، من لا يشغل بلباسات البدن عن الروح ، من يترفع عن الجشع والفرصاة والغرور والجبن (٤٨٥) - (٤٨٧) ، من يروى أعتاب مدته الحيرة بدمه في سبيلها يتجرع السم الذي تجرعه سقراط ، إذا وجد المثلث ثم إنقاذ ؟ هل يتنجح في إنقاذ الدولة . كما نجح في إنقاذ نفسه ؟ هل يقبل الاشتغال بالسياسة كما اشتغل بها في دولته الباطنة ؟ (٥٩٢) هل يتجرع من حصد الناس ؟

— في هذا المثلث - الذي يشارك في صال المثلث المثلثة - تكمن كل معاناة أفلاطون الأخلاقية والمصاحفية ، كبل الميرة من قسامة الفلسفي والسياسي . هل عليه أماله في تحقيق الاتحاد بين الوجود والضرورة ، بقدر ما تسمح به طاقة الإنسان وظروف العالم .

— لكن هل يكفي التفكير لتحقيق الدولة العادلة الحرة ؟ البتة النص عزيمة للانصراف عن طريق التفكير الخاص . وهذا المثلث هـ الفنان ، الذي يرسم خطة الدولة وفقاً لمؤنوج (٥٠٠) هل يسلم من الحسد والقلق ، والجحود والإغراء ، وسائر القوى التي تغلب على العالم التجريبي وتحكم فيه ؟

— لم يكن أفلاطون مثالياً إلى الحد الذي يعميه عن الواقع . فهو يعترف بأن فرصة تحقيق هذه الدولة المثالية ضئيلة ، ولكنه لا يستبعد ولا يقرر أنها مستحيلة . ربما تتدخل المصلحة الإكثية ، أو الصدقة الطيبة فيولد المثلث . وبدلاً من أن تسال أنفسنا : متى في

علينا أن نسالها : كيف نحبه من الانحراف إذا تصادف ظهوره ؟ وليس المهم أن توجد هذه الدولة في أي مكان أو أي وقت طالما أنه وضع مؤنوجاً في السبيل أن شاء أن يظلمه . فالأهم من ذلك هو كيف نحافظ عليها من بعده ؟ (٥٩٣) .

— إن وجد المثلث نسيج أمانه فلسفة فاسدة ، وسيلد كنهها كل الجهد لإفسادها (والفلسفة الفاسدة كما قلنا - أسوأ بكثير من عدم وجود فلسفة على الإطلاق) . هنا يأتي دور الممارزين فليعلم ، أن يشروا الفلسفة الحقة بحيث تقتضي الجماهير بأن الدولة التي يشرعها الفلاسفة الأصلاء هي الدولة الحقيقية ، وأن مصليتهم مبررة ويرجعوا ويقالها . إن الجماهير وحش طافية ، ولكن السفطالين هم الذين جعلوها كذلك . والواجب الأكبر هو ترويضها وتربيتها بحيث تعترف بفصل الفلسفة الحقة وتكمن المثلث من أداء مهمته . وإذا خافه الحظ أو خافته ظروف أقوى منه فليعلمها أن تتم ما بدأ . وإذا جازتها التوفيق لأن عليها أن تكشف ، والسفطالين لكل العصور ... ولا تحرج صوبنا عن « المؤنوج الإلهي » .

— ليست المشكلة الحقيقية أن « المثلث » لم يوجد بعد ، بل إنه يوجد دائماً ولا يفتقد إليه أحد ، وأنه في العادة لأزهد الناس في الحكم . لا مفر إذن من إدرافه على الملبوط من عليائه :

علينا إذن أن غارس نوعاً من الضغط على هذه الطليان الرقيقة يزرعها على الصعيد لرؤية الخير ، الذي قلنا إنه أسمى موضوع للمعرفة . فإذا ما وصلوا إلى هذه الملكة العليا ، وتاملوا الخير بما فيه الكفاية ، فلتحلوا بأن نسمح لهم بما يسمح لهم به اليوم .

— وما هو ؟

— أن نغلوا في طليانهم وبأبوا المودة إلى سبيلتنا أو الاشتراك في أعمالهم ومشاركتهم فيها بالنسبة من الأجزاء ، مهما عظمت قيمته أو تضاعلت (٥٩٩) .

— ليس في هذا الإرفاق جور ، مادامت محاذاة المودة بأسرها ، وضمان وحيتها تقتضي المشاركة في الحكمتها التي ينسب لكل فئة أن تؤديها للجماهير :

— وهكذا ترى يا جلودون أننا لن نكون جازلين على فلاسفتنا إذا أرفقناهم على رعاية بقية المواطنين وقادهم . فليعلمك إذن أن يتطاول إلى حيث يقيم بقية

المواطنين ، وأن تعودوا أميكنكم رؤية الظلام ، إذ أنكم على اعتدتم الظلام أميكنكم أن تتصوروا فيه على نحو أفضل ألبت مرة ما يصير فيه الآخرون . وستعرفون كل صورة في الظلام وتعلمون ما تنظره . لأنكم شاهدتم الأصول الحقيقية للحلال والعدل والخير . وهكذا يندو دستورنا ، بالنسبة إلينا وإياكم ، حقيقة لا حيا كما هو حادث بالفعل في معظم الدول الحالية ، حيث يذب الصراع بين الناس من أجل ظلال ، ويتنازعون السلطة وكما يخبر عيس ، هل حين أن الدولة ، في الواقع ، لا تكون غير الدول وأصلها حكا إلا إذا تولى زمام الأمر فيها لأزهد الناس في الحكم ، يتناجى بحث عكس هذا في الدول التي يحكمها عكس هؤلاء (٥٩٠) .

— هل يرفض « المارون » الاستماع إلى هذه الحجة ؟ وهل يوافقون على الإشهاد في الجهود السياسية على الرغم من أنهم يقضون معظم حياتهم في عالم المثال الخالصة ؟

قال : إيهام لن يستطيعوا الرضا ، إذ أنهم عادلون ، ونحن لا نطلب إليهم شيئاً سوى العدل . ولا شك في أن كلا منهم لن يتولى القيادة إلا لأنها ضرورة لا مفر منها ، على عكس ما يحدث الآن في كل الدول (٥٩٠) .

— ماذا تنتظر اليوم من المثلث ؟ كيف نراه في ضوء العصر ؟ أتجدد وهما وعقارة ، أم نقفوا أترأ ذلك عذبتنا لسيبل الخي ؟

(المثلث ؟ هل بقي كلمة ، تبعها كاظف الباهت ، لغة هاملت ؟ - (بولونيوس : - ماذا نقصراً

بعض مولاي ؟ - كلمات ، في كلمات ، كعريس كلمات ..) (٢) أن تترج من لجج الصوت ، كعريس تعمل في صمت ، ميزان العقل وسيف العدل ، إبطار زيف الكلمات ؟ أتدور ندور مع الطامحين ؟ غشغ كلمات نسيج كلمات تتسابل عن سرده يكون ، في فرس السام للمعوم ، وبغوت ككل الأموات ؟ فاعلم أن تقلد نفسك ، ونفك تيرد السجون ، في كهف الظلمات المهلك (الواحد من أجل الكل ، والكل لأجل الواحد) الملتصقة ما بين يديك : حقل ينتظر المحرث ، أرض تغيض البث ، تبث من ليل الرحم بلور البعث ، وأصبح الواحد ... ●

- Hegemonic (١)
- Logistic (٢)
- Alogon (٣)

(٤) هوفمان ، المصدر السابق ، ص ١١٩ وما بعدها .

(٥) تشير جميع نصوص الجمهورية إلى ترجمة الدكتور فؤاد زكريا . أما المحاورات الأخرى فقد رجعت بالدرجة الأولى إلى الطبعة الكاملة لمحاورات أفلاطون في ترجمة من كبار المترجمين من أهمهم شيرمانير ، وهي التي ظهرت وفقى من الذكر أن الأرقام الواردة تشير إلى ترقيم هيريكوس ستيفانوس للمعروف .

Platon Samtliche Werke Heidelberg Verlag Lambert Schneider
(in 3. Bände)

(٦) هاملت ، الفصل الثاني ، المشهد الثاني .



اغنية طين في الجبل العالي

للكاتب القصصي هرمان هيسه
ترجمة فؤاد كامل

ولم يلبث أن نسي هو أيضا أباه الروحي نسفانجر والملاككة الصغار . فقد كان يحيا حياة مترقة يجد فيها متعة فائقة . ولم يكن هناك من يضارح أسلوبه حين يركب خلال شوارع المدينة ملوحًا للفتيات المقيمتات بها ، باعًا هن ينظراته الخفية التي تثير غيظهن ، وما من أحد كان يستطيع أن يمتطي جواده بمثل ذلك المرح والرشاقة ، وما من أحد كان يمكن أن يجاربه في فروعه واختياله في أثناء عجالي الصفص والشراب التي تمتد في الحديقة في ليلالي الصيف . وكانت عشيقته الأرملة الغنية تهنه بالأموال والنيشاب والجليل ، وبكل ما يحتاج إليه ويشتبهه ، وقد سافر معها إلى باريس وروما ، وردد على ملائمتها الحريرية . وهذه العشيقه كانت - على كل حال - هي الابنة الناحصة الشرفاء المواطنين في العاصمة ، وكان يلقاها متهورا في حديقة أبيها ، فإذا سافر إلى الخارج ، يبعث إليه رسائل طويلة حارة .

وجاء حين لم يعد فيه ، فقد وجد أصدقاء له في باريس ، ولما كان قد ستم عشيقته الثرية ، وأصبحت الدراسة بالنسبة إليه حينًا قليلًا منذ أيام بعيد ، فقد مكث في الخارج ، وعاش حياة الطبيعة الحرة . فاقنى الجياد والكلاب والنساء ، وبعث المال ، واكتسب المال على موائد الجسر ، وكان الناس يتبعونه في كل مكان ، وكانهم أسراه ، وكانوا يخدمونه ، فينقسم ويتكلم كل شيء ، كما قبل غائم الغفلة الصغيرة من قبل . وبقي سحر الأمانة التي شتمها أمه في حبه وعلى شقيقه ، فكانت الشدة بذلك في حثان ، وكان أصدقاؤه مهووسين به ، ولم يقطن أحد - ونادرا ما فطن هو نفسه - أن فؤاده أصبح فارغا ، جشعا ، وأن روحه حليمة ، تمتلئ بالألم . وفي بعض الأحيان ، كان الحب يضرعه ، فيهرب متكررا إلى مدن أجنبية ، يد أن كان يجد الناس تافهين في كل مكان ، ومن السير غزوهم ، وفي كل مكان كان يزدري الحب الذي يهيم بهذه المهله ، والذي يرضى بهذا الغليل . وكثيرا ما كان يشعر بالاشمئزاز من الرجال والنساء اللذين لا يكونون مزيدا من الكبرياء وعزة النفس ، فكان يقضي أياما يأكلها وحيدا مع كلابه في أكوام الصيد الجميلة المختارة بين الجبال ، فإذا طرد وقفاً واصطاده ، كان ذلك أجلب لمادته من احتلاك حسنة أصدما التذليل .

وأنه إحنى رحلاته البحرية ، قابل مصادفة زوجة سفير شابة ، كانت سيدة متحفظة ، هيفاء القوام ، تنتمي إلى طبقة النبلاء الشمالية ، وتنفق متميزة غيظا واضحا بين كثيرات من النساء الخروصات على اتباع كل ما هو حديث ، والرجال اللذين . كانت شاحنة ، معترضة بتنهسا في هدوء ، وكأني لا تجد ندا لها ، وعندما رآها ، ورأى أن نظراتها قد تجاوزته هو أيضا

وبعد أعوام عديدة ، عندما أصبح وأفسطس ، طالب في الكلية يضع على رأسه قلنسوة حمراء ، ويهت له شارب ، عاد بالركبة مرة أخرى إلى بيته القديم ، لأن أباه الروحي كتب إليه قائلا إن أمه قد اشتد بها المرض وإياها لن تعيش طويلا . وبلغ الشاب بيته في المساء . وإندهش الناس وهم يرونه ينزل من المركبة يتبعه الحوذي حاملا حقيبة ضخمة إلى المنزل . وكانت السيدة « إليزابيث » تمانى سكرات الموت في الحجرة العتيقة ذات السقف المنخفض ، فلما أبصرها الطالب الوسيم وقد علاها الشجوب والذبول فوق الوسائد البيضاء ، ولا تستطيع أن تحيه إلا بنظرات حينها الماهدين ، ألقى نفسه على فراشها مستعجلا ، وأخذ يقبل راحتيه الباردتين ، وركع إلى جوارها الليل بأكمله ، حتى تجلجت يداها ، وفارتحت عينيها الحيات .

وما أن رويت الثراب ، حتى صحبه أبوه الروسي « نسفانجر » من فراحه ، ودخل معه إلى بيته الصغير الذي بدا للشباب أغرق والظم عن فحى قبل . وعندما جلسا معا وقتا طويلا ، وكانت الثالثة الصغيرة في وحدها التي تومض بضمه خافت في الظلام ، جعل الرجل المجهز الضليل يتخلل لحية البيضاء بأصابعه النحيله ثم خاطب أفسطس قائلا : « سأودع نارا في المدفأة ، وعندك لن نحتاج إلى المصباح . وأنا أعلم أنه ينبغي عليك أن ترحل جدا . ولأن قد ماتت والدتك ، فلن تعود في وقت قريب جدا . »

وما أن قال هذا ، حتى أشعل نارا خفيفة في المدفأة ، وسحب مقعده بالقرب منها ، ووضع مقعده « أفسطس » قريبا من جلسه . وجلسا على هذا النصح فترة أخرى طويلة ينظران إلى الجمرات اللتروحة ، حتى هذا الشرر الضامير ، وهنا قال الرجل المجهز متعلقا : « وداعا يا أفسطس ، أتمنى لك كل خير . كانت لك أم صالحة صنت من أجلك أكثر مما تعلم . وكتم كان يسرن أن أصنع لك ذلك الموسيقى مرة أخرى ، وأن أريك الصغار المباركين ، ولكنك تعلم أن هذا لم يعد ممكنا الآن . ولكن ينبغي أن تستامهم ، وأن تذكر أنهم أبوماصلون الغناء ، وربما استطعت أن تسمعهم ثانية إذا جاء وقت نجت فيه ذلك بقلب وحيد مشتاق . ولأن ، أعطى يدك يافى ، فلنا عجز ، وينبغي أن أذهب للغرائس . »

وصالحة « أفسطس » ، ولكنه لم يستطع الكلام . ورجع حزينا إلى بيته الصغير المغفر ، وردد للمرة الأخيرة في منزله العتيق ، ولكنه قبل أن ينام ، خيل إليه أنه سمع مرة أخرى موسيقى طفولته المذبة ، وإن تكن بعيدة جدا ، خافتة جدا . وفي صباح اليوم التالي ، رحل عن بيته ، ولم تسمع مدبته شيئا عنه بعد ذلك لأمد طويل .



أقلت عليه نظرة رزينة من عينها الزرقاوين الصافيتين ، ثم همست قلقة : وكيف عرفت أنني أحبك؟ أنا لا أنكر ذلك ؛ أنا أحبك ، وقد نسيبت كثيرا أن تكون زوجي . فأتت أول من أسيته بكل قلبي . وأسأله ، كيف يمكن أن يمتنع الحب إلى كل هذا الضلال ؟ وما كنت لأذكر أبدا أن من الممكن بالنسبة لي أن أحب رجلا ليس طاهرا أو خيرا . ولكنني أوتر ألف مرة أن أبقي مع زوجي الذي لا أحب كثيرا ، ولكنه فارس كامل الشرف والفروسية ، ولما صفتان لا تعرفها . ولأن ، لا تتنوه بكلمة أخرى ، بل عدي إلى السفينة ، وإلا سوف أأتى على الغريب لحاقي من وفقاتك .

ومها يكن من طهيه ووتوسلاته ، فإنها أشاحت عنه ، وهمت بالسير وحدها لولا أنه لحق بها صابتا ، وراقها حتى بلغا السفينة . وهناك أنزل حقيقته إلى الشاطئ دون أن يودع أحدا .

ومنذ ذلك الحين ، تبدل حظ هذا الرجل الذي أحبه الناس كثيرا ، فأصبحت الفضيلة والشرف شيئين يفضيها كل البغض ، وداس عليها تحت قدميه ، وأخذ يسرى عنه نفسه بأفواء النساء الفضليات ببذعه الساحرة ، واستغلال الرجال الذين لا ترقى إليهم الشهوات ، لينخذل منهم أصدقائه ، وسرعان ما يقلب عليهم ، مبديا لهم احترامه . وكم من نساء وفتيات دفعهن إلى الفقر ثم تكرر هن ، وكان يحدث عن الشبان الذين يتسمن إلى بيوت ثيلة فيجتهن في إغوائهم وإنساجهم ما وسعه الإغواء والأفساد . ولم تكن ثمة متعة لم تنفس فيها ولم يستغفرها تماما ، أو رذيلة لم يتكسبها ثم ينيلها ليغارف غيرها . بيد أن قلبه كان يخلو من كل مسرة ، ولا يتردد في روجه أي صدى للحب الذي كان يستقبله في كل مكان .

وفي بيت ريفي فقم يقع على شاطئ البحر ، كان يعيش ملوما محسورا ، وكان الرجال والنساء السائين يقبلون لزيارته هناك ، فيعطيهم يشرواته الوحشية ، وأزواجه الشبهيد . وكان يبعد لذته في الخط من قدر الناس ومعاملتهم بأنسى أنواع الاحتقار ؛ وكان متخيا إلى درجة الاشتزاز بالحب الذي لا يسمى إليه ، ولا يرضى فيه ، ولا يستحقه ، والذي يحيط به حينها ذهب ، كما كان يشعر ببيت الحياة اليمرثة الموهوثة التي لم يخط فيها أبدا ، وإغا يأخذ دائما . وفي بعض الأحيان ، كان يفرض الجوع على نفسه فترة طويلة ، لكي يشعر بشبهة حقيقته فيها بعد ، ولكن يبتلع شهوته .

وانتشرت الأنباء بين أصدقاؤه بأنه حليل ، ينتاج إلى الهدوء والعزلة . واهملت عليه الرسائل ، ولكنه لم يكن يقرؤها أبدا ، فكان أصحابه الذين أزعجته هذه الحالة ، يستعصرون أحدهم من صحته . ولكنه كان يجلس وحيدا ، غارقا في صومه في القاعة التي تترف على البحر . . . وقد أتمدت حياته الخاوية اليائسة وراه ، قاحلة خالية من الحب مثل البحر الرمادي المالح المظلام الذي يبتد أممه . كان وجهه شحبا ، وهو قابع في مقدمه مظلا من الثالثة العالية ، يغاص نفسه . وكانت أسراب النورس البيضاء تتدافع بفعل الريح صوب الشاطئ ، فلأخذ ياتبعها بعينين متحولات من كل فرح وتعطاف . وما أن وصل إلى ختام أسفلاته ، ونادى على خادمه ، حتى انفرجت شفتاه عن ابتسامة فظة ، شريرة . وأصدر أوامره بأن ينهض أصدقاؤه جميعا إلى وليمة في يوم معلوم ، وكان ينوي أن يثير في قلوبهم الرعب وأن يسخر منهم عند وصولهم برؤية المنزل خاويا ، ترقد فيه جثة . فقد اعتزم أن ينهي حياته بالمسم .

في حجلة وبلا مبالاة ، خيل إليه أنه يجرب الحب لأول مرة ، وعقد عزمه على الفوز بقلبها . ومنذ ذلك الحين ، وفي كل ساعة من ساعات النهار ، مكث قريبا منها ، وأمام عينها ، ولما كان هو نفسه عروطا دائما بالمعجبين به الذين يرجون مصاحبته ، فقد ظل هو والسيدة الجميلة اللامبالية المركز الذي يتحلق حوله جماعة المسافرين دائما ، وكأنه أمير ملازم لا يرهت ، بل إن زوجهما الأشقر نفسه كان يعمل به احترام ، ويتجهم التناه لإرضائه .

ولم يتمكن قط من الاقتراف بهذه الفتاة الغريبة ، حتى أقلت السفينة مرصافا في ميناء جنوبي ، فبارحوا المسافرون جميعا ليقتضوا ساعات قلائل متجولين في المدينة الأجنبية وليشعروا بصلاية الأرض تحت أقدامهم مرة أخرى . بيد أنه لم يتحرك من جوار محبته ، وأقلق في أثناء اختلاط الناس واضطرابهم في سوق المدينة أن يتجانب منها أطراف الحديث . وكانت دروب صغيرة معتمة لا حصر لها تصب في ذلك الميدان ، فصحبها إلى واحد منها ؛ ورافقت في فقة ، ولكنها عندما أكرمت بفتة أبها وحيلة معه ، توترت أعصابها ، وأخذت تتلفت على راقاتها في الرحلة . فاستندار إليها متلهفا ، وأخذ يدها المترددة بين يديه ، وزين لها أن تترك السفينة ويهرب معه .

وعلاها الشحوب ، وظلت عينها مطرقة إلى الأرض ، ثم قالت في نغمة : ليس هذا من الفروسية في شيء . أرجو أن تسمح لي بنبش ما قلته فورا .

فصاح أغسطس : لست فارسا . . . إنما أنا عاشق ، ولا يعرف العاشق شيئا سوى مشهوته ، ولا يثكر إلا في أن يكون معها . . . ياسيدتي الجميلة ، اهربي مني ، وستكون سعيدة .



التحديث والسياسة



تम्मين عبد الحى

وتجاوز التبرعات المالية أعضاء الكونجرس الأمريكى وتصل إلى مئتي ألف دولار الأمريكى أنفسهم، فمن ضمن وسائل إثراء المسؤولين الأمريكين على سبيل المثال، دعوتهم للحديث أمام المؤتمرات اليهودية، وللحال حل ذلك أن الكونسلر هيج وزير الخارجية الأمريكى السابق - والذي سمح لإسرائيل بغزو لبنان - حصل بعد أن استقال من وزارة الخارجية على ٢٥٠,٠٠٠ دولار من حديث إستغرق حسا وأربعين دقيقة أمام جمهور يهودى، وكان لإيراد السيناتور دانيال مويهان الذى حقق شهرته السياسية كمندوب عن إسرائيل أثناء عمله كمندوب للولايات المتحدة في هيئة الأمم المتحدة ٢٥٠,٠٠٠ دولار من عشرين حديثا للفاعا أمام هيئة يهودية مختلفة بواقع ٣٧٥٠ دولار عن كل حديث ١١ دقيقة كثير من الباحثين إلى وجود علاقة بين المكافآت التى يتسلمها أعضاء الكونجرس من أحاديث بلغتها بدعوة من جماعات يهودية، وبين تصويتهم للتصريح لإسرائيل في الكونجرس.

هذا من الديمقراطية والحرية في الجانب الغربى، فمعادى عنها في الجانب الشرقى؟

لقد أدانت المحكمة الديمقراطية البورجوازية بغرة وفضحت قمعها في الحفاظ على سيادة الشعب، منذ البداية قبال ماركس وانجلز في البيان الشيوعى (١٨٤٨) «عاطيا البورجوازيين:» «إن قانونكم ليس إلا إرادة طبقكم مصفوعة في قانون عام.» وهو حق فيها. يهتبه من أن الليبرالية لم تحل مشكلة الديمقراطية، غير أن قيمته كانت متوقفة على أن تقدم الماركسية الحل البديل لمشكلة الديمقراطية - فهل قدمت؟

في المجتمعات الماركسية تحكم الطبقة ديكتاتورية البروليتاريا، وسعى في داخل هذه الطبقة فإن الحكم يحىء عن طريق انتخاب الممثلين للعمال والفلاحين في كل مستوى تنظيمي من المستويات التنظيمية للحزب الشيوعى الحاكم، وكلما تمت عملية التصعيد الانتخابي إلى أعلى كلما تركزت السلطة لكي تصل في النهاية إلى اللجنة المركزية للحزب لم تعزل بشكل حاسم إلى يد سكرتيرها الأول.

يقول ستيفانو كلير أمين عام الحزب الشيوعى الأسبان في كتابه الشهير «الشيوعية الأوروبية والدولة» - «إنى مقتنع بأن لينين لم يكن أكثر من نصف حق حين قال: «لا يمكن أن يتحقق الانتقال من الرأسمالية إلى الشيوعية» بطبيعة الحال - أن أن يقدم وفرة وتروا هائلين من الأشكال السياسية، ولكن جوهرها جميعا سيكون بالضرورة واجدا مفردا: هو ديكتاتورية البروليتاريا».

لم يكن أكثر من نصف حق لأن جوهر كل الأشكال السياسية للتحول للانتقال إلى الاشتراكية هو - كما يمكننا أن نحكم اليوم - هيمنة الشعب العامل، بينما تترفع وفرة الأشكال السياسية يستلزم بالمثل إمكانية ألا تكون ديكتاتورية البروليتاريا ضرورية.

إن مخطط إقامة دولة بروليتارية لدى الرسمى لينين في كتابه «الدولة والثورة» لم يتحقق في أى مكان، فضلا

عالم... والمال موجود لدى المؤسسات الاقتصادية وتقاتل أصحاب المصالح الكبرى، وهؤلاء يقدمونه للبرلمان - بفضل أموال فيهم - لأنهم يعتبرون أنفسهم مدعيين لمن تبرع لهم، ومكافآت للقوانين التى يشرعونها أو يصوتون عليها في صالح الذين دفعوا لهم ليدفعوا إلى المجلس، لا لصالح الشايعين الذين أولوهم فتنهم، وبما أن الهدف الوحيد للثوار المستخين هو العودة دائما إلى البرلمان... والعودة تتطلب المال، فإن اللعبة مستقلة تتكرر إلى ما لا نهاية، وهذه هي المعادلة البرلمانية في الولايات المتحدة الأمريكية، حيث جاءت الديمقراطية لتكون البديل من الحكم الفردي، فلما بالمظالم تركب باسمها، فقد كانت الديمقراطية حلا، ففقدت في الولايات والعالم المعاصر مشكلة.

يقول فريديريك تونستد مارتن في كتابه «زوال الآتياء الكولونين»: «إن الطبقة التى أمثلها لا يتم أبدا بالسياسة، إنما لسنا سياسيين أو مفكرين اجتماعيين، إنما الأضواء تلك أمريكا، والله وحده يعلم كيف ملكناها، ولكننا مصممون على الاحتفاظ بها إن استطعنا، وذلك باستخدام القتل الماحل لدمنا، لتصفونا، لحالتنا، لروابطنا السياسية، للشيخوخة الذين اشترناهم، وأعضاء الكونجرس الجيايع الذين يخدمونا، والسياسيين الضعيفين الذين يتكلمون باسمنا ضد أى شأ، أو أى برنامج سياسى أولية انتخابات رئاسية بعد ملامتنا أو قبيلتنا.» ودور التبرعات المالية في الانتخابات الأمريكية أصبح يرسى في الواقع بأن المسألة مسألة بيع وشراء والمناخية الموجودة بين تبرعات المصالح الخاصة، وبين كيفية التصويت في الكونجرس، تبوح في بعض الأحيان بأن الكونجرس أصبح معروضا للبيع.

ومع ذلك، ففي فرنسا التى أنجبت أسئلة الديمقراطية فلسفة، وأسئلة الديمقراطية نظاما، لا يكف أسئلة النظم السياسية منذ أن دخل أسلوب الاستفتاء الشعبى في دستور ١٩٥٨، من التحديد من أن فقدان النضج السياسى الذى يميز بعض الشعوب ومها - كما يقولون - الشعب الفرنسى يجعل الاستفتاء إلى أداة خطيرة في يد القادة، لأن الشعب الفرنسى - كما يقولون أيضا - ما يزال منذ جان دارك يبحث عن يقوده ليتبادل.

ولى مصر والعالم العربى، والعالم أجمع كثر الحديث عن الديمقراطية، وفي الولايات المتحدة التى تعتبر من أرقى النظم الرأسمالية في العالم، يتعدون الآن من شيء اسمه الرأسمالية الشعبية... وهم ما زالوا يقولون إنهم وحدهم الديمقراطيون من خلال نظائهم البرلمان... الذى أصبح فسادا، ولا يعبر فعلا عن مصالح الشعب الأمريكى، فهناك كفى يكفل الدستور نزاعة الحكم الديمقراطي، وصول دون انحراجه ليريد البرلمان الذى ينتخب أعضاء من الشعب مباشرة كل ستين، وأولئك إلى مهينين أساسيين:

● تشريع القوانين

● مراقبة تنفيذها

نظريا كان هذا التعبير عبقا، ولكن صلبا أصبح مجرد حبر على ورق، فالديمقراطية التى هي أسلوب في الحكم، فقدت معناها وجوهرها، حين ألفت بتدعيم نظام رأسمالى طامح سخرها لصلحة أربابه ومستندة، وسجعل على صورتها ومثاله، فالقوانين التى هم قوام السلطة التشريعية يطمحون إلى الوصول للسلطة والبقاء فيها، ولكنهم في سبيل الوصول إليها يحتاجون إلى

عن البلد الذي صور لنا ، ولا يزال يَصُور لنا على أنه النموذج المثالي .

يقول لينين في هذا الكتاب : « إن كل الثورات السابقة حَسَّنت جهاز الدولة ، وإن ما يحتاج الأمر إليه هو سطحها ، وتحسينها ، وأن هذه هي النتيجة الرئيسية والأساسية للنظرية الماركسية للدولة . وبقيام ثورة أكتوبر الشيوعية في الاتحاد السوفيتي تحطم خط واحد من الدولة ، ولكن ظهرت مكانه دولة « محسنة ، كثيرا : أي أكثر قوة وأكثر تنظيمًا تلك أدوات سيطرة جبارة ، دولة تجهدها نفسها أيضا » بينما نتحدث باسم المجتمع في وضع فوق المجتمع .

ويكتب لينين مواصلًا تطوير الموضوع نفسه فيقول : « جهاز القهر . . هو هنا أغلبية السكان ، لا أقلية ، كما كان الحال دائما في ظل العبودية والفتانة وعبيدية الأجر ، بحيث أن أغلبية الشعب تنضم قاهريا ، فإنه لا يعود ضروريا وجود قوة خاصة للقمع - المجلد ٢٥ ص ٤١٩ - المؤامرات الكاملة : ومع ذلك فإن الدولة الجديدة التي نشأت عن الثورة تجد نفسها مضطرة خلق قوة قمع خاصة ، وفي ظل ستالين انتهت هذه القوة إلى السيطرة على كل شيء ، المجتمع البشري من جهاز الدولة ، بما في ذلك الجيش ، والحزب ، ومثلت أذرعها حتى إلى الديمقراطية الشعبية ، حيث تغلبت القمع وتطلعت الحكامات الرهيبة في نهاية الأربعينيات وبداية الخمسينيات !!

كل ذلك اعتاد لينين أن يتحدث عن البيروقراطية وعن الجيش التنظيمي كطغيات على جسم المجتمع البيروقراطي ، تنشأ عن التناقضات الداخلية التي تفرق المجتمع قزبًا ، ولكنها بالتحديد طغيات تزد مسلم المجتمع الحيوة .

ومع ذلك فإن الدولة التي خلفتها ثورة أكتوبر اضطرت إلى تنظيم بيروقراطية وجيش نظامي ، وأعطت هذه البيروقراطية امتيازات فلفت الأجر المادي للعامل ، وجعلت من غير الممكن في الممارسة زحزحتها تمامًا ، مثل الموظفين في دولة رأسمالية .

إن ذلك النظم من الدولة الذي ظهر في الاتحاد السوفيتي ، والذي ليس دولة رأسمالية ، ظالما لا يهدم الملكية الخاصة ، والذي ليس أيضا الدولة التي كان يخلها لينين - حيث العمال يمارسون السلطة مباشرة - كيف يمكن تكيفه مع التصور الماركسي للدولة ؟

يقول ستالينجا كارو : لقد كان لينين يتحدث عن الدولة في المرحلة الأولى من الاشتراكية عصفقة كثير من معنوي القانون البيروقراطي ، ولكن الدولة التي تتناولها قد مضت إلى أبعد مما تكون به لينين في هذا المجال ، فلم تحظ ببعض معنوي القانون البيروقراطي ، وإنما قلَّمت أمثلة على الانحراف والاحتلال لا يمكن يمكن تحيُّلها إلى أوقات أخرى إلا في الدولة الامبريالية . إن مشكلة الدولة تبقى هي المشكلة الكبرى ليس فقط لأن ، بل أيضا بعد ، أن تكون الملكية الخاصة قد قضى عليها .



فقد تحدث ماركسيون كبار من مرحلتين في بناء الشيوعية :

الأولى : المرحلة الاشتراكية : وتتلخص في الصيغة الكلاسيكية التالية لكل حسب عمله .

والثانية : لكل حسب حاجته . ويتطابق مع المرحلة الأولى خلق الدولة البيروقراطية التي من شأنها أن تشكل الديمقراطية الأوسع للشعب العامل ، أما المرحلة الثانية - الشيوعية - فمن شأنها أن ترى زوال الدولة التي ستنتهي حسب تعبير الأنجلز : في متحف الأفكار القديمة جنبًا إلى جنب مع المغزل والنفس البرونزي . ومع ذلك كشفت الممارسة عن أن الأمور أكثر تعقيدا بكثير ، والتي الخطير هو أننا كسبا يقول كارو نواصل في الممارسة ، ما هو أكثر تعقيدا - المخططات النظرية نفسها ، الأمر الذي أدى إلى إضمار التفكير الأيديولوجي كثيرا من الواقع . وأصبح في تناقض معه ، هذا التباين بين الأيديولوجيا والواقع أعطى اللامباليا طامبا ينطوي على الغرابة والنعوض ، وهو طابع يميز العلاقات بين الأيديولوجيا والممارسة ، فالعامل اليدوي أو الذهني الذي لا ينجح بعد في أن يتلقى « حسب عمله » والسلي يمشي في ظسرف صعبة ، والذي هو ضحية التي البيروقراطية ، والذي يجري إضماره من كل القرارات الهامة التي تعرض عليه بطريقة أو بأخرى من قبل ثنائي الحزب - والدولة ، ذلك الثنائي الذي يمثل بالنسبة إلى سلطة وقوة صنع القرارات ، ذلك العامل الذي لا يخرج بعد من حالة الغرابة ، لا يستطيع أن يشعر بأن حياته جديرة بأن

تُعاش ضلًا في ظل الاشتراكية على الرغم من أن الراسمالين لا يستغلونه !

وحسنا نقدم له خططنا الأيديولوجية ، وُضعت في وقت لم يكن يمكنها إلا التصيمات التنبؤية ، كمبرو وتبرير ، فإن هذه المخططات لا تقمته ، وقد بدأ في تكوين شكوكه حول الاشتراكية ، ويكون الحال أسوأ من هذا إذا قيل له أن عمل بناء الشيوعية قد بدأ ، فإنه معتدل يميز نفسه بالثبات التي يجري تداولها على نطاق واسع في الاتحاد السوفيتي والبلدان الشيوعية .

وعلى الرغم من أن سلطة الدولة في الاتحاد السوفيتي لم تعد تخدم مصالح الملكية الرأسمالية التي اخضت هناك ، وفي كل الدول التي تعتق الشيوعية ، فإننا لا نستطيع النظر إلى الشريعة البيروقراطية على أنها طبقة رأسمالية ، لأنها لا تموز ملكية خاصة ، والمجزء من ربيع المشروعات التي يتم إغراقه على صيانتها ، هو بالتأكيد أقل من نفقات الحفاظ على البيروقراطية في أي بلد رأسمالي ، ومع ذلك فإن الشريعة البيروقراطية في المجتمعات الماركسية - وفي مستوياتها المختلفة - تلك سلطة سياسية فائقة - وتكاد تكون خارجة عن كل سيطرة ، ولها تمخذ قرارات وتوسر مسائل كثيرة متجاوزة الطبقة العاملة ، حتى الحزب ، الذي يجسد نفسه - إذا أخذنا به كل - عاضا تلك الشريعة البيروقراطية .

عند هذه المرحلة من التطور فإننا نجد في المجتمعات الشيوعية دولة تضع نفسها فوق المجتمع ، وهو يعني أن المجتمع لا يصبح حراً بعد ، وأن تعبير الديمقراطية



الاشتراكية الذي يلمز الشيوعيين أن يتحدوا عنه هو مجرد وهم صوّره في أدبيات كثيرة ودراسات شتى للتصديق إلى دول العالم الخارجي ، في الوقت الذي يفتقدون هم فيه أبسط قواعد الديمقراطية والحرية .

لماذا هذه المقدمة الطويلة نسبياً ؟ لأن قضية الحرية والديمقراطية في مصر والوطن العربي هي في مجال النقد والجلبد بين أنصار كلا المذهبين الرأسمالي والشيوعي ، ولأنها نسبياً غير ديمقراطية ، وسيمانيات للإنسان وتطوره ، فأى الطرق والأساليب الديمقراطية يجب أن تتبناها مصر - والعالم العربي - في مجال تحديث وعيها السياسي بحثنا عن الحرية الحقيقية للإنسان فيها ؟ .

ولا يعني هذا أننا نرفض هذه المبادئ والأساليب الديمقراطية حلة وتفصيلاً ، لأنها رتبنا ما أبنا جزء من تراث العالم الذي نعيش فيه وما زالت تتعاضل عوامها على الساحة الدولية ، وما نرفضه هو أن يمارس البعض اجتذبتنا إلى هذا الاتجاه أو ذاك بحجة أنه أفضل لواقعنا ومستقبلنا . . . إننا ندعو إلى ثقافة سياسية تطور ، وهذا يعني أن نعرف كل ما يمكننا معرفته عن هذه النظريات في الحرية والديمقراطية ، وأن نطبق منها ما يتفق وواقعنا الاجتماعي والثقافي والاقتصادي والسياسي ، ومتطلباته ، بل قد ما يمتنا الجهد ، صوب وسيئات التعطيلات المعاصرة لهذه النظريات في المجتمعات التي تمتثلها . فالذين اكتفوا بترتيب الماركسية ، وأخذوا ينادون بها يمارون ليس من نقض في الديمقراطية والحرية فقط ، ولكنهم مصابون بحمي التخلف الديمقراطي ولم يسألوا أنفسهم سؤالاً واحداً . هل ينت الخيل في سوريا ؟

والذين اكتفوا بالإنهاض بالمظاهر الشكلية للديمقراطية البرلمانية الغربية ، واعتقدوا أنها السبيل الأمثل لنسج الديمقراطية وتأسيس الحرية في مصر والبلاد العربية ، لم يدركوا أننا في غر في تاريخنا الطويل بأولئك الذين تصفرت أقدامهم ، الذين حولوا خطاً من أنماط الاستهلاك إلى نوع من المبادلات . إننا في الحقيقة أبناء حضارة عربية إسلامية استطاعت قبل أن تظهر طريقة والمعرفة أقدامهم ، وأن تحل الاقتصاد العالمي المعروف في ذلك الوقت من اقتصاد إقطاعي إلى اقتصاد تجاري . وهذه مسألة يتجاهلها كل المثبتين بطول الاقتصاد في العالم وأثر ذلك على مسألة الديمقراطية والحرية . وهو أيضاً لا يمارون من مسألة الحرية والديمقراطية كمسألة نظرية ، ولكنهم يمارون كذلك من مشكلة التخلف الديمقراطي . . .

وإذا كنا لا نملك - حتى الأساس الذي يمكننا أن نبدأ منه في بعض أقطار الوطن العربي في الحديث عن الديمقراطية والحرية ، فإننا في مصر على الأقل نستطيع أن نناقش مثل هذه القضايا علناً بغير خوف أو مقلقة عقاب . أملاً في الوصول إلى تحديث حقيقي لروحنا السياسية . وهذا هو موضوع الجزء الثاني من السلسلة والتحديث والسياسة . ●

عبد المنعم شميس



لم أر في حياتي مؤلفاً مثل أبو السمود الإياري .

رجل ضاحك ، مليء الجسم ، أبيض الوجه . . . لا أحد يدري كيف كان يؤلف كل هذه الأفغان والمسرحيات والأدبيات وسيناريوهات الأفلام وغيرها ؟

وكان يهسى معظم أوقاته في ميدان الأوبرا حيث احتار له ملهى هناك يمدن الشيشة ، ويغترع مع بعض أصدقائه ، ولا يذهب أبداً حتى لو قيل له إن هذا السيناريو مرفوض ، أو أنه مسرحية لا توافق عليها الرقعة ، بل كان يسأل من سبب الرفض ، ثم يجور الموضوع ويلقيه من الخد إلى الخد ويملك تتم اللوافة . . . وأتت لا تصحيك الفكرة الأولى فلا بد من أن تصحيك الفكرة المعارضة لها .

ومسقط السخرية لا يتعمد يوافقك أو لا يوافقك ، ولكنه يتعمد بالإحسد . . . والسلي يستطيع أن يدافع عن الشره ثم يدافع عن ضده هو الموهوب الذي لا يثق له خيار .

ومن الكتب الماسة في تاريخ الأدب المصري كتاب (المحاسن والأضداد) للجليل . وهم يدافع عن الصدق مثلاً وبين مزايده لم يدافع أيضاً عن الكذب وبين مزايده .

ومن يدافع كتب الأدب كتاب (تحسين القبح وتجميل الحسن) لأبي منصور التلملي وهو يقول في تحسين الجبن والفرار .

وكان أبو الجليل الملائق يقول : بشروا الجبان بطول العمر ، وكان بعض الجبناء يقول : قد أعزاه الله من قتل رحمه الله .

وقال التلملي في تنقيح العلم : من أمثال أهل بغداد : جهل يمولي غير من علم أمثالهم (كف نعت غير من كثر علم) .

وهذه التناقضات كثيرة ومتشعبة في كتب الأدب العربي وغيره من الآداب العالمية . ولت تروى (جورج برنارد شو) يستخدماً في مسرحياته ، فهو يمدح الجبن والفرار في مسرحية (السلح) والرجل) ويصف الماسكار بأهم قطع شكسبير بالكرة لا تلبث أن تسبق في زيات الممارك ، وقد

أراد النقاد من فكرة السلام مدح الجيش على طريقة : فر أعزاه الله غير من قتل رحمه الله .

وعلاول الحسنيات كتب أبو السمود الإياري مشيرات للمسرحيات وسيناريوهات الأفلام . وكان أكثر الكتاب انتشاراً في القاهرة ، لم اشرك مع أسماويل بس في تكوين لفرقة مسرحية كان هو مؤلفها الوحيد واسماويل في ملئها الوحيد ونجحت نجاحاً باهراً . . ولم يلبثت أحد إلى موضوعات المسرحيات الضاحكة لأن الناس يريدون الضحك ولو على أنفسهم ، ويحبون التناقضات . ولو قلت لأحدكم أن الصبر جبل لرافك . . . ولت قلت له بعد لحظة واحدة أن الصبر هو قلة الحيلة لوافقك . . . ثم قد يقول لك أن الإندفاع والتقصير هو أحسن وسيلة لتحقيق أهدافك في الحياة .

وطبعا لنبدأ إن الدهر مطلب ، وإن الدنيا لا تدمد في حال . وإن الناس يمينون الحياة في مشاكلهم الوافية كتب كثير من الكتبة روايات ومسرحيات وقصصيات وسيمانيات كان يجربوها كل يوم مثل السجائر . . . فانت تشمل السجارة . . . ثم تظلفها بد أن تنهى من تدخينها وتشمل سجارة أخرى . . . وصنع السجائر لا يكف من الانتاج .

هذا لون من الكتابة الرقعية التي تعجب الناس ، وهو يشبه الكتابة الصحفية عند بعض الكتاب لا كل الكتاب ، فهناك كتاب يخطرون في الزحام مع الناس ويكتبون هم ما يرضيهم ، وهناك كتاب صرهم الأناة والظلمة ومحاولة ادراك القيم الحقيقية للحياة .

وكتب أبو الحرام هم شهرة رقعية ذائكة مثل كتابهم . وكتب الأناة والظلمة هم يشاء ودعوه على طول السنين .

كان أبو السمود الإياري من كتبات الزحام . ولم يكن وحده بل اشترك معه خلال تلك الفترات وما قبلها كتاب كثيرون من أصحاب الأسماء المشهورة . . . وقد كان من أشهرهم الأستاذ عبد لغنى جمة المحامي وكاتب جريدة البلاغ الشهير الجيزي .

وسأحدثك عنه . . . فقد كان من نواذر الزمان ومن أكبر كتبات الزحام ●



قراءة تشكيلية

محمود الهندي

الفنان : بابلو بيكاسو

اللوحة : جرنیکا

نواصل قراءة لوحة جرنیکا، لبعد أن قدمنا كلا من الفيلسوف العالمي المعاصر روجيه جاردني وأرنهيم، وقدمنا بعض الأجزاء للنقاد المصري الراحل محمد شفيق، فنتحدث عن الصياغة التشكيلية ثم البناء.

البن حينما نلتفت في مسرحنا هذا الشكل الهرمي، فإننا نلتفت بعد جهد، والا نحمد التكوين بكل حيويته في صورة أضلاع ثلاث للثلاث. أو تحول هذا الشكل الهرمي ذاته إلى هيكل جاف خال من الحياة، ومفروض على روح التكوين من الخارج. والواقع أن هذا الشكل الهرمي إذا وجد في التكوين لكي يعمل على إضاءة إيقاع ثابت منظم تتردد حوله مختلف التغمات المتعارضة الأخرى، أو كما يقول الفلاسفة إشاعة النوحة في الكثرة، أو إيجاد عنصر الكونتر بوينت كما في لغة الموسيقى.

روح الأرابيسك

وبوسعنا أن نلاحظ بكل يسر ذلك الحس الطافي بروح الأرابيسك الذي يسود لوحة جرنیکا. فالأشكال والمخطوط المتعارضة إنما تتشابك وتتداخل

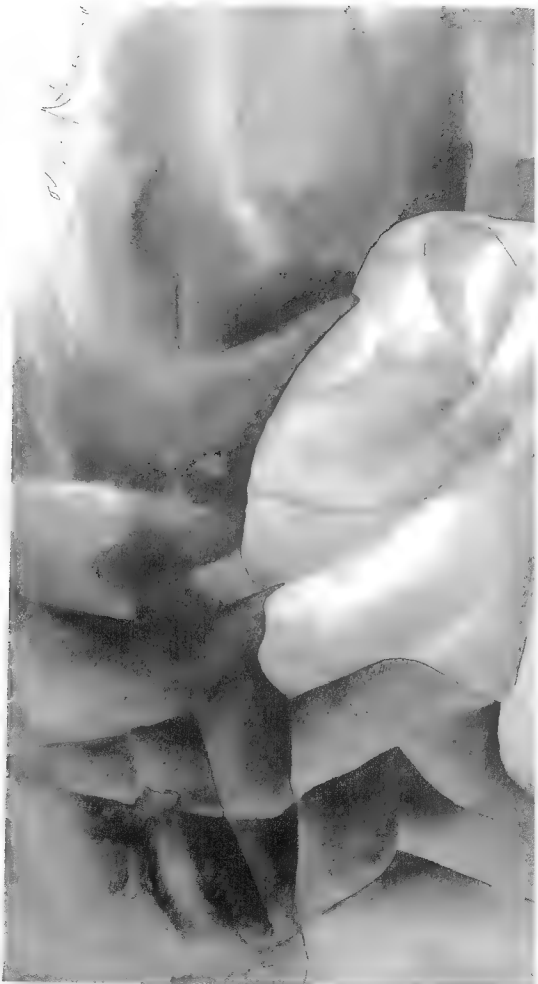
وتلتف حول بعضها وتتماق في حركة لا دالية. فيها من حركة ألوج الذاتية ودوران الدوامات. وتتسظم هذه الحركة الفسافة الملائكية - في نفس الوقت - مع بعض آثار الأشكال الهندسية الأولية ذات الزوايا. وبذلك يتحقق الإيقاع المزدوج، الفردي الغني، للأرابيسك.

وعسى «أبولوني» جوهر رؤية بيكاسو في هذه الكلمة: «إن روحه لاتينية بينما إيقاعه عربي». ونفس الشيء ينطبق مع رأي «جرترود شتين»، فلأنها ما كانت تلمس روح الأرابيسك هائلة في غالبية أعمال بيكاسو. ولا ننسى أولا أن بيكاسو إسباني. ولهذا فإن الأرابيسك كمصير أصيل في رؤيته، كفتان تشرب روح حضارته. روح بلاد تفاعلت بعمق مع الحضارة العربية. ولأن بيكاسو إسباني الأصل أيضا فإن الكتابة بالنسبة له هي فن الحصر. Calligraphy.

وهنا في جرنیکا، في إيقاع خطوطها ومساحاتها التشكيلية، الكثير من روح الخط المألوف بخط الثلث. ذلك الخط المثير للدوار المطارد لكل رغبة للانسيحاب بزوايا. كما تلمس في نفس الوقت ذلك الحس الهندسي للأرابيسك الصريحة، ذات الصياغة الرياضية الواضحة، التي تجدها في الأشكال المركبة لتتجهم والمظلمات البسيطة التي تتداخل وتشابك إلى ما لا نهاية.

وفي وسعنا أن نقارن في ذلك بين خطوط لوحة جرنیکا، ونغطي لوحة من فن الكتابات العربية، كتبها عطاء من الخطاطين العرب: فنحن نجد هنا نفس التشابك والتساقط والألفاظ اللاتينية للخطوط. كما نجد نفس الإحساس بالإيقاع للوحد التشابك في تقاضل مع الأيضاعات المختلفة لاختصاصه. وربما أيضا نجد بعضا من الإحساس بتسلسل المساحات الفاعلة في علاقتها مع المساحات الفاعلة أي إننا نجد نفس التركيبة المصرية الشاملة، التي تأتى عبر الإطباق الدولي المباشر.





لوحه للفنان عدلى رزق الله

هدية مجلة القاهرة

سيرة الشيخ نور الدين



يرويها احمد شمس الدين
يرسمها محمود الهندي

سيرة الشيخ نور الدين

لم يتطعم رسائله عن أهله طيلة هذه الفترة... كان يشتاق إليهم ولكن العلم والحياة الجديدة كان فيها من نور تشده. لقد أصبحت جزءاً منه كما كان يغلف حدة الشوق وكثيراً ما كان يرفقه. كانت علاقته بأبيه مع أبيه السيد يوسف، أبو الحجاج وحسين حجة. كان يتأذى كلما يسمع بألحاحه حسب العرف وقد جمعهم العلم والحب في وفاق كبير. والعجيب أنهم كانوا في القاهرة؛ فرحاً لأسرهم، قدم مع عمه حسين أبو الحجاج وجعلوا شيئاً لما فهو أكثيرهم وهو في نظر الشيخ يستحق التقدير حتى لو كان الأصغر وعلى كل قد التزموا بتقاليد أسرهم. وكان الشيخ أبو الحجاج يعجب لابن أخيه حيث تدخل في عالم القاهرة لم يفكر طوال خمس سنوات أن يزور الأقصر يعيش حياته فيها وكأنه يعيش في الأقصر. غير أن الشيخ أبو الحجاج تغيرت فكرته كثيراً منذ صيف العام الخامس.

لقد تغير الشيخ نور الدين كثيراً وكان الشيخ أبو الحجاج يعبره حلة تغيره ويعرف الأمل الذي أصابه ويتألم لأنه لا يعرف كيف يوقف لذه. وسين قرّر أن يسافر الشيخ نور الدين في صيف العام السادس كان يفهم أن نور الدين يريد أن يبعث إلى الساحة لمل بركتها نزيل له.

كان أول شيء زاره حين وصل الأقصر هو الساحة والمسجد... وجد المذنبه قد تغيرت كما وجد أهلها قد تغيروا أيضاً. فرح أبوه وألمه بما فرح أهله جميعاً بزيارته.

تغير كل شيء في نور الدين إنه في الطريق ليكون من الكبار في الأسرة. كان يتكلم كلام الوثائق ولا يتكلم إلا حين يسأل، قادر على الانشاع. لم يمد يده إلى الجلباب الأبيض وعلى يافته اللبوة السوداء، والعمامة ذات الخمسة عشر متراً، وإنما ظهر لهم شيئاً خلف يدهم لابساً ثقبته وجبته. يلبس فوق رأسه عملة الشيوخ، وطربوشاً أحمر تلفت عليه عمادة دقيقة أبيضه فهو الآن الشيخ نور الدين.

لم يلبس بالعمامة ولم يركب القرس في المرباع كان واضعاً أنه ليس دوره الجديد دور الشيخ.

أسعد هذا التغير الكبار وأبى والده السعادة أمامهم في هذا التغير غير أنه كان يمان شيئاً شديداً شعر أن أبته يخفى الكثير... لقد أرسل له منذ عام يلبسه برغبته في الزواج من الزوجة... وافق على الزواج مع أنه لم يكن يحب لابته أن يتزوج من فتاة غريبة، فهو يريد أن يزوجه ابنة أخيه أحمد... وهذا قد عاد إليه ابنة ياحزون بدلاً من الزوجة. أراد الأب أن يضمن أن ابنة الفاتح أن يزوجه ولية لأمه معه ولم يتزوج في الساحة إلى أن بلغها منذ وصل إلى الأقصر إلى أن يزوجه لأمه أو يقوم بزيارة غريبي. وسين قرر العودة إلى القاهرة لم يخطبها معه، فهذا التراجع الكبار ليس صغيراً ولا تحتل الغربة.

لقد شاهد أول وكالة في الأقصر والغريب أن الذي أنشأها هو أحد اقربائه... أي أن الساحة لم تعد المكان الوحيد الذي يلبس إليه الغرباء. كما رأى فتشفاً جميلاً على طراز مختلف عن مساهمهم يحمل اسماً اجنبياً يسمونه وتربالاس.

ثم أمام عينيه وجوه للناس اجتاباً قدموا من العالم الآخر الذي يستعمرهم. يسميهم الأهل سواح، حضر معهم قوم غرباء يسخرون وسيلة للكسب من ورلهم. كثير نال وكثرت معه الأعلام في القلبي وأبند بعض الناس من الساحة.

يسمع طوال الصيف عن أنباء اكتشافات الخفايا لكلام المحررين في قرية القرنة غرب الأقصر... تعلية فكرة نيش الخفايا بعبادته أهله وأهل مدنته. يحاول أن يفهمهم أن هذا حرام. الكثير منهم يقول أنهم كثرة وهو مقتنع أنهم ليسوا كثرة فهم أهل قرية. قال لابن عمه يونس أبو أحمد الذي يكبره بخمسة عشر عاماً.

- غدا نيتشون مقابرتنا.
- دعي علي يونس
- هذا أمر الله.

وقف أهل القرية ضد محاولة إخراجهم من منازلهم فجعلهم ودمه تلامسه الشيخ اليوب. تيمسوا إلى البقاء... مكنت الحكومة من فكرة إخراجهم من منازلهم... ولكن الحكومة ذلك المكان المعبود لن تتوقف عن معابلاتهم حتى تخرجهم منها.



عاد الشيخ إلى المكتبة ألقى عليها جسده وسأول أن يستريح فلم يستطع... الساحة... لعم على تفكيره أصبحت هي العالم كله... يؤله أن يهدم كما يؤله أن يستسلم... لا حل... تغير العالم... لقد شاهد التغير يحدث أمام عينه... كان يخب هذا التغير ولكنه اتصم بنفسه.

لا يذكر في رحلته الأولى إلى القاهرة كيف كانت الأعلام تملأ وجهه. طموح لا يعرف الحدود. كان يعلم أن ينتهي من دراسته ويصبح شيئاً للأزهر نفسه... أن الطموح قد وقف بأمله فهم يبدون إلى الأزهر ثم يعودون ابن عم جده عبد الرحيم أبو حشيش ورضي أن يكون شيئاً للأزهر وهذا ليصبح معلم كتاب في الأقصر... لم يفكر في الساحة كثيراً فهي سيقى لثراه من أكبر شيوخ مصر كلها.

سكن في رواق الضمادة... وجده هنا غريباً معلوماً حدث وعظما... لقد أصبح مركز الصراع بين مشايخ وجه بحري ومشايخ وجه قبل ولعل الصراع الذي لم يمتدحه هو المراكز بين مشايخ وجه بحري ومشايخ الشرافقة. هزه العنف وكان عليه أن يبعد جانباً منه ولكنه شاهد هذا الصراع وقرر أن يترك كلية فانتقل إلى سكن في حي الحسين مع بعض طلبة مديرية قنا... كانت أيام... اشتاق للساحة وللشباب فيها أدرك لماذا ولماذا فرحهم عبد الرحيم أبو حشيش مشيخة الأزهر.

القاهرة مدينة غريبة عليه، جوده الاحتلال الإنجليزي يملأها. يشعر بالغربة فيها، وكأما وطنه هو الأقصر فقط والشيخ يتصارعون حول المناصب وأبناؤه مصر يتصارعون تحت رايات لا معنى لها. مسح عن مصطفی كامل... واستمع إليه وأحبه. كره سعد زغلول كرهها شديداً وهو يقدم مشروع مد امتياز قناة السويس لمجلس شورى القوانين، شعر بالهالة... أهل الأقصر لا يعرفون أن لن مصر استعماراً فالحاجة هناك تسير تلقائياً. ضربه صكار الإنجليزي وهو صولج من اجتمع للحزب الوطني. فرح كثيراً عند قتل بطرس خاني. لكن هذا الخائن خلف مشكلة في مصر. مسلم يقتل مسيحياً. هذه ليست الحقيقة... مصري يقتل خاتناً. كتب قصيدة عن الوردان القاهنا على صعبه. نشرها في صحيفة يومية.

يشعر بمشاعر متضاربة تجاه أحمد لعلى السيد فهو يقرأ الجريدة، ويقرأ الرجل، ولا يعرف إن كان على حق أم على باطل فالإنجليز لن يخرجوا من مصر بالتناغم.



الكبير الشيخ يونس أبو أحد وسأله عن هذا الجمع الغفير الذي لم ير مثله في
الأقصر . حرك الشيخ يونس سيجته وهو يقول :
... انبارته الفتاح مقبرة توت فتح آمن العالم كله هنا .

رد الشيخ نور الدين :

... لا حول ولا قوة إلا بالله ... لا بد أهم سيتقلون الجثمان إلى المتحف في
القاهرة ... عشان يكون فرجة بفلوس ، شمر بيقى ... ترك الساحة ...
مشى حتى وصل إلى الجبانة القديمة نظر إليها ... أصابت الرعدة وهو يفكر ربما
يكون مصيرها مصير مقبرة توت فتح آمن ... عندما تستقل مصر وتخرج الانجليز
لن يعبث أحد برفات أجدادنا .

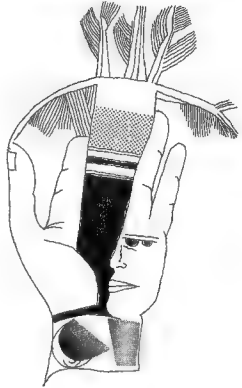
إنه يذكر الحادث الملم الكير في حياته وحياة مصر كلها فقد اعتقلت السلطات
الإنجليزية سعد زهلول باشا واهتزت مصر لهذا الاعتقال . قام مع صديقه الشاعر
الشيخ محمد موسى الأنصري بحركان إقليم قنا للثورة . واهتزت قوة إنجلترا في
القاهرة فأرسلوا طلبة للقبض عليه وهرب إلى نجوع مديرية بحس الناس على
الثورة ويقامو الإنجليز ... كانت أيام ... تحول كرهه لسعد زهلول باشا إلى حب
شديد ... ونجحت الثورة وكون وصاحبه محمد موسى الجماعة الوفدية في
المحافظة .

وقب الاقليم كله معه ضد الإنجليز وحكومتهم ... الموقف الآن مختلف
ليست هذه مشكلة الاقليم ... إنها مشكلة الأقصر ، مشكلة أسرته ، من يبرى
ربما لا تكون مشكلة أحد سواه . فهي فعلا مشكلة .
مقاومة الإنجليز ربما تكون أيسر من مقاومة لعبد الناصر . لقد هد أشياء كثيرة
ولم يتكلم أحد ... حتى حين ضرب الوفد وحله صممت الجماعة الوفدية في
الأقصر صممت تاما .

مشاعر متضاربة يكتها لعبد الناصر يحبه ويتر لسماع صوته أو الوقت نفسه
يقطعه ... يرى فيه أملا كبيرا لمصر ويحشى على مصر من قوته ... الحيرة كلها
يده ... لو توقف لتوقف مصر ... لو سكت لحظة لا بد بتأخوا ... لقد أعاد
إليه حاشي الشباب وهو يستمع إلى خطابه وهو يؤم قنات السويس ... مصر كلها
وقفت معه ... كان يتخى أن يجمع الناس بعد حرب السويس ... ولكن لم يصنع
شيئا قدم لهم اتحاد القومى ... بلا رصيد من ماض أو تاريخ ... مجموعات من
الرجال لا تترابط بينهم ، كل منهم له سببه الخاص الذي من أجله التصق
بالأحد ... أه من عبد الناصر ... كان يمكن أن يبنى مصر بناء أعظم من
ذلك ... ولو تار اليوم من أجل الساحة لستفتر القوى الحاكمة ... وسيدومون
الساحة وسيدومو ... لماذا يا عبد الناصر تقتل في الناس روح التمرد ...

الساحة ذلك الشيء العزيز ... الجلسة في داخلها ... الجلسة على الكنية
ونسائم الليل حب عليهم . فتجان القهوه بعد العصر مع الأهل ... زوار الساحة
وأحيابا ... كل هذا يصيب ... لقد كانوا يشاهدون حلال ربهما وحلال ذى
العمل ... كثيرا ما مشاهد في أي مدينة أخرى .

والليل ذلك المخلوق الخرافي الذي لا يعرف كبته ... القادم منته من الله تمتد في
الشارع قرب الساحة يجرى قويا كأنه من المصاليق بغير الأرض ... يهرى
ويصمت ... يعلو ويتخفق صورة لا تبدل تعيش مع الأزل ... شارع يفي
تصو الساحة وشارع يتدحج بها ... لا شك أنه من الجحش وإن قالوا إنه قادم من
الجنوب من كيتيا أو الجحش سباب ، فذلك شره سبب ولكن الحقيقة لفتح الباب
إنه قادم من هناك من الأزل حيث أرواح أجداده المقدسة تعيش لتسمع الأرض
الحصب والركبة ... إنه هنا دائما وأتق ومتحرك ... والجبل بألوانه الكلازودية
تنمكس على النيل فتراه هو في لون السماء وتارة في لون الجبل ... الشمس تغلى
فرصها لتنتفض في أحضان الصغور الحية قبل أن تصنع الشمس ، يلق مع أبنائه صبه
يطيطون سابعاهم على مخيها وهم يراقبونه في منته من يعرف سر الجمال الإلهي
القادم من قدرته الخلاقة على الإبداع المتجدد الذي لا ينضب ... وسين يغشى
قرص الشمس يعيدون النظر إلى مئة ألفين تأخذ في إمرار خفيف وكثا في تحف
بعد شمس النهار إنهم يتظنون قليلا ليأخو في صلامهم لذلك الإله العظيم صانع
الجمال .



بدأ التغيير ... ولن تكون له نهاية .

والده باع معظم أرضه لم يبق منها غير فدان من أرض الحياض في مشايخ
عصية ... لقد كبر والده ولم يعد يعرف ما صنع بالأرض فأخذ يبيعها ليراطا ليراطا
ليطعم أهل الله من زلزال الساحة .

وسين عاد إلى القاهرة كان عليه أن يقوم بدور آخر أن يتاجر ليرسل لوالده تقودا
ليقوم بإحدا أهل الله لشغل يتاجر في الشاي والبن إنه يذكر هذه الأيام بأنها كانت أيام
رخاء . امتلك فيها لعلهم والمال .

وعندما انتهت من دواسة في الأزهر لم يفكر في البقاء في القاهرة لم يعد يريد أن
يكون شيا في الأزهر أو للأزهر إنه يريد أن يعود إلى مهله إلى الساحة حيث السلام
والعمانية وسين وصل إلى الأقصر كان عليه أن يقم بيتا لزوجه ولأبنائه الثلاثة فقد
أجبت خيمر وابنتين .

كان عامه الأول في الأقصر بعد عودته من القاهرة قاسيا فقد ماتت زوجته ومات
ابته خيمر قبل أن يدرس في مدرسة الأباط في قنا . وهناك تزوج من أبنائه التي
خلعت له ستة أولاد وبنتين .

لم يكن بقلو في قنا مرعيا يريد أن يعود إلى الأقصر فاتت الجمعية الخيرية القبطية
لإنشاء مدرسة في الأقصر وكان تصاحبها حدثا عظيما . اشترط على الجمعية أن تمنح
المجانبة لأبناء المسلمين الفقراء . والحقيقة أن الجمعية لم ترفض له طلبا .

كان يشد أبناء الأقصر إلى المدرسة تارة بالترغيب وتارة بالهوى . فاستقبل
للمعلم . ولكن الأهل لا يفهمون ذلك . فبر أنه كثيرا ما حقق نجاحا يراه الآن في
صين تلامذته الذين يجلوونه في مسك إجلا كبيرا .

خرج من للمدرسة متجها إلى الساحة فوجد أعدادا ضخمة من السباح على
هرات تتراحم في طرفها إلى شارع عبر النيل . لم ير مثل هذه الأعداد من قبل .
نظر ناحية الخط فوجد هذا التراحم يتركز بجوار الملعب المواجهة للمحطة
الشمالية للساحة ... لجماعة السواح في طرفها إلى الغرب . نظر إلى ابن عمه

فن التصوير السينمائي أسلوب ووجهة نظر

الكاتبان روى مس

ونورمان سيلفرشتين

ترجمة حسن حسين شكرى

الذى عشت فيه ، بل ينقل إحساساً عن تلك الحياة .
ومهما كانت درجة الواقعية المتعمدة ، لابد لكل هذا
القيام أن يشمل تعقيداً للمواقف ، تجسده الشخصيات
المعلمة ، والجوارى الشامل الذى يمثل وجهة نظر المخرج .
ومن ثم ، فإنه لا يبين لنا ما يريد منا أن نراه وحسب ،
بل يجبرنا على التثاق أيضاً بما يره لنا ، وبالطريقة التى
يحبها .

حقاً ، أن كاتب الرواية يفترض من قوره موقفاً
ووجدانياً ليرى منه ويحكم على أشخاص وأحداث
قصته . وقد يتبع لنفسه وللقارئ ، مسافة جالية ،
يسرد القصة بلسان شخص ثالث . أى وجهة نظر
المؤلف المعلم بكل شيء ، أو يحاول أن يدفع القارئ
إلى التعرف على هويته بصورة أقرب بلسان
المكلم . أى أنه يصطنع شخصية ما ، لتقوم بمحاكاة
أحداث القصة .

وثمة بعض التصريفات نوردها على النحو التالى . قد
تكون المواقف التى يمر بها الفيلم مواقف موضوعية ،
كما هو الحال الجريئة السينمائية ، أو تكون موقفاً
ذاتية ، كما هو الحال ، حين يرى الجمهور العالم من
وجهة نظر إحدى شخصيات الفيلم ، وقد تكون
مواقف موضوعية - ذاتية ، أى عندما يترجم المخرج
اللفظيات الموضوعية والذاتية ليرسها موقفاً هو عمل
الفيلم الذى يراه المشاهدون . ولذلك ، تشير وجهة
النظر إلى أن معنى المادة المصورة سينمائياً ، يجب أن
تكون واقعاً غير طبع (موضوعية) ، أو واقعاً كما تراها
إحدى شخصيات الفيلم (ذاتية) . أما الموقف ، فهو
معاملة طرح الفيلم لللفظيات الموضوعية والذاتية حتى
يكشف المعنى الذى يريده هو نفسه . والأسلوب ، هو
موقف طرح الفيلم من المادة الفيلم ، ومن الجمهور
الذى يتصل به . وضمن الأسلوب أساسيين طرح
الفيلم ، وأحاسيس المشاهد بالبهجة والألم ، أو
أساسيهام المختلفة ، واعتقادهم أن صدق ما يعرض
على الشاشة ، وإدراكهم أن مزج اللفظيات الموضوعية
والذاتية يخلق أسلوباً مباشراً ، أو سائراً .

ولأن الكاميرا السينمائية تستطيع أن
تتحرك ، وترى ، الطريقة التى يجب أن تكون عليها
إحدى الشخصيات ، فليها تتيح للمخرجى الأفلام
استعمال وجهة نظر المكلم . وتسمى الكاميرا بمنصة
ذات حجلات ، وترفع أو تنخفض ، وأنها ، بالإمالة ،
ومسح للشهد بلطفة استعراضية ، أو تصعد وتبط
بوساطة « مراوح » ، وتزيد سرعتها زيادة كبيرة بالحركة
الحافظة ، وتبتهت بالابتعاد من البؤرة . وسنكتفل
مثل هذه المؤثرات بوضع طول الفيلم ، فإننا نصل إلى
ظاهرة تسمى « الكاميرا الذاتية » . وفى الأفلام التى
تشمل مناظر إحدى المستشفيات ، غالباً ما يرى العالم
من وجهة نظر المريض ، وهو يساق إلى غرفة العمليات
أو وهو يبعدها . وكثيراً ما ترى أعضاء السقف وحدها
تنتقل ، أو أوجه المشاة من زاوية « ذاتية » متزعزعة .
وسنبدأ بيقين المريض من عملية ما ، نجدد علميات
الكاميرا بتباين تدريجياً ، لتغير وجه الطبيب المالح إلى
الممرضة ، وتقلع من صورته الضبابية إلى صورته

كبيرة أيضاً تكسبه أهمية أكبر . فمن الممكن أن يكسب
الشيء ، إذا جاز التعبير ، بكثير من المعنى بالطريقة
التي ينقل وشاهها ، أو بالزاوية التى يرى منها ، أو
بالمزج الذى يقدم فيه . ويستطيع السينمائي المبدع
اختيار زاوية الإضاءة ، وكادر اللقطة ، بل للدة الزمنية
التي تستغرقها . ويبدأ التصرف ، فإنه يصور جواباً ويجبر
عن أسلوب .

والفن ، مهما كان الشكل أو الوسيلة أو الكيفية التى
يتخذها ليكون واقعياً ، يعمل وفق تقاليد متعارف
عليها ، قصد بها تشجيع قابليته للتصديق . وبعد
المتطور والكاميرا المتحركة من الحيل التى ترسخ خداع
البصر من خلال التقليد للمؤثر ، لتدريج تغير الرسام
الواقعى للحدث على تناول موضوعه بشكل غير
مباشر . وبفعل هذا ، فإنه يلتزم أدنياً بالتصوير عن شيء
من عنده . وبمثل ، فإن السينمائي المبدع حتى حين
يصور قصة من واقع الحياة ، فإنه لا يقدم أبداً الأصل

لن التصوير السينمائي على الرغم من
أنه أكثر الفنون موضوعية ، لأنه يسجل
الواقع مباشرة ، يد أنه ينقل مثل غيره
من الفنون موقف الفنان والمبدع الإحساس فى
زمنه حين يحاول السينمائي المبدع الإحساس فى
الموضوعية ، كما هو حال مصور إخبارية سينمائية أو
الفيلم التسجيلي ، لا يستطيع أبداً أن يتحاشى تلويح
الفيلم وفق مزاجه وشخصيته . وربما يقدم للمشاهد
صوراً لأحداث واقعية ، وحفاظاً حمزة مرئية مثل :
صورة معركة حربية ، وعرض عسكري ، أو صورة
زائفة ، أو صورة لبرج إيفل ، والبانورة الولادات
المتصلة ، أو لوحة زيتية من لوحات بيكاسو . على أنه
إذا حسب أن مثل هذه المواد ليست مواداً « طيبة » أو
لا بد أن تقدم بشكل مباشر ، فإننا نقطع بعدم وجود
شيء أو حدث يستعصى على التصوير السينمائي .
وإذا كان للشئ وجوده العارى ، فإن له إمكانيات



الجلية . وقد أصبح استخدام الكاميرا الذاتية بهذه الطريقة أمراً مألوفاً في المشاهد التي يستفيد فيها الأشخاص منهم . وعلى مستوى أكثر قوة وجوية ، أي حين يظهر المشاق مستترفين في إغارة عاطفية ، نجد الكاميرا تقلد دورها ، والصورة تتلاشى . (غالباً ما تجعل الذات قابلة للتطبيق بوضوح التسجيل ، بينما يوصي إقتصاد الكاميرا عن الصورة بقسوى لا عقلانية .) وسيتبين أن إقراء للمشاهدين بأعظم قدر من التطبيق التام مع الشخصية التي تعال الضيق والشدّة ، أمر ممكن ، كما يحدث في حالة فقدان الوعي ، نجد أن خروج الفيلم يستقبل إلى وجهة النظر الذاتية التي من هذا النوع .

ومن الأمور المتعارف عليها أيضاً حيلة وضع الكاميرا فوق حريات سرعة الحركة ، يفترض أن شخصيات الفيلم تتحرك فوثها ليغواها على إحسانهم الحركية نوعاً من آلة ذاتية ، وفي فيلم « استراحة » *Entr'acte* (سنة ١٩٢٤) نجد مؤلف ويخرج الأفلام رينيه كلير ، في تولعه للسينما ، قد وضع الكاميرا فوق مزيج دوارة . بل زاد من تخوف المشاهد ، وأصابه بالدار الشديدي ، بالإبقاء على الكاميرا مغلوقة رأساً على عقب . كما حل أوبولد أندريه دايرون ، جمهور للمشاهدين على مشاركة لأحيى الاكروبات إحسانهم الحركية في فيلم « منوعات » *Variety* (سنة ١٩٢٦) : لأنه صور لرجوسة الهولان التي تتحدى الموت بوضع الكاميرا فوق أرجوحة معلقة ، وقطع منظور الحركة قطعاً متداخلاً لقطات موضوعية متحركة للمشاهدين في أثناء قيامهم بأدوارهم المحددة . وتحقق تأثير مماثل في تصوير منظر صيد التلطيح في فيلم « نوم جوزيف » *Tom Jones* ، حين زكيت إحدى الكاميرات على ظهر حصان يجري لتقرب غيرة نوم بصورة أكبر .

ونذكر استخدام معدل تصوير الحركة نفسه استخداماً قديماً لإيجاد بالحالات النفسية وما يدور في ذهن الشخصية . فإذا غير معدل سرعة الكاميرا ليكون

بطيئاً وهي تصور هدفاً متحركاً ، وعرض الفيلم بالسرعة المعتادة ، ستظهر الحركة سريعة ، وللحصول على تأثير عكسي ، يزداد معدل سرعة الكاميرا ، فتبدو حركة الصورة بطيئة . وكثيراً ما تستخدم هذه الظاهرة الثانية (الحركة البطيئة) لإيجاد بطء من الأحلام السريالية ، أو بذاكرة لوج بانتفاع عاطفي يدور في ذهن الشخصية . وأكثر الأمثلة تأثيراً لاستخدام الكاميرا على هذا النحو حلم الطفل في الفيلم الذي أخرجه أوس نيبول للمسي « هؤلاء الأطفال » *Los Olvidados* (سنة ١٩٥٠) . حيث نجد منظر الأم ، وهي آتية لتعطي لبيتها قطعة لحم نيئة ، ونجوه بعطفها ، قد أخذ شكلاً مغزواً متميزاً ، وهي تزحف في حركة بطيئة . ونجد مثلاً آخر للقدر على التمثل التي مثلها بطل الرواية في الفيلم الذي أخرجه ليندساي أندرسون « هذه الحياة الرياضية » *This Sporting Life* (سنة ١٩٣٤) بينما كان غريغ يصارع الأبطال دون حواصة بحركة بطيئة . ويزداد الأسلوب المخيف هنا بالصمت الملحن على مسار الصوت ، ويتأثر القسوة الخافتة . ويدور التأثير التجاذبي للمفاد للحركة البطيئة في كلتا هاتين الحالتين ، كان ملائماً بوجه خاص ، لطبيعة الذاكرة أو الحلم المتعلق .

ومن الطرق السينمائية الأخرى لتقديم الحلم أو الذاكرة الذاتية ، التركيب الفوتوغرافي للصورة . بما في ذلك الطبع المزدوج - أو اللقطة الاستراتيجية (فلاش باك) . واحدة ما تكون سلسلة المشاهد الذاتية بمثابة استسلام الشخصية لتجاربها السابقة مرة أخرى ، أكثر منه تشريعات ترويض غلة الشخصية . وفي فيلم « مولد أمة » *The Birth Of A Nation* (سنة ١٩١٥) نجد مرجريت كاهيرون « ترقى في خيالها موت شقيقها الثال ، ويد . الذي قتل في معركة أتلاتا » . ويظهر متطاد متقوس عليه صورة صغيرة لويد . وهو متطبع على الأرض قريب سور حقلية ، واللاجئون يتدفقون أمامه ، وهو سبيل جنينه موتاً .

وبين التركيب الفوتوغرافي الذي نتحدث عنه كلا من الذاكرة والتفكير في آن واحد ، ولذلك ، فإنه ينقل أسلوباً ذاتياً - أي ينشئ موقف التذكير بما طبع منه من صور ، كما يحدث عندما يتحكم إنسان في جو برارد ، وتلاصقه « أحلام » ويؤكد دافو ، ويرويه وألقائه من حوله . وكثيراً ما وجدنا عند جريث الشخصية الحافظة بالذكرايت ، وهي تتحمل في القضاء ، ثم يظهر في اللقطة نفسها الشخص أو الشيء الذي أحدث الذي تذكته هذه الشخصية في دائرة الظهور ، وربما في اتجاه مفاد غفلة جسمية . ويجعل القول ، إن اللقطات الاستراتيجية (فلاش باك) في إحدى الحيل المستعملة لحكاية القصة التي تقدم أحداثها دون مراعاة لتسالي الزمن ، وتعرض فيها صور التجارب الماضية صور الحاضر . ومن ثم ، نجد روبرت هيرون في فيلم « الفتاة التي مكنت في البيت » *The Girl Who Stayed at Home* (سنة ١٩١٩) ، وبصورة متداخلاً ضيقاً كتبه « سولوش » ، وهو يستحق على الحركة بصورة من ذاكرة ماضية . ونحن نراه ترويين ، وهو « فترة « البلية الصغرة ، ممطعاً إحدى الفتيات ، يقصره وبسبب له متاعب كثيرة . وفي أثناء الحرب العالمية الأولى ، بعد أن جعل الجيش سولوش رجلاً ، يتحقق أن ترويين عدو لكلي ، فليدنه ، ويدخل معه في معركة قروية . ولكي يظهر جريث ما يكرر سولوش ، يقطع المشهد على المنتزه الذي غسر سولوش في (فلاش باك) ، ويعطيه مرة أخرى عادلاً إلى مشهد انقضاء سولوش الذي يقصر ترويين الآن .

وقد استعملت مبادئ هامة أخرى للتصوير والتوليف السينمائي ، تصور الحالات السلوكية للشخصية أو تصور تحليها . وكما تأثير « اللقطة الحافظة » أو أحيى ، صامتات تتكون من كادرات قليلة ، وقد استعملها المرائد السينمائي جريجوري ماركويلاس في فيلم « رجل مرتين » *Twice a man* (سنة ١٩٣٤) ، ولأن رينيه في فيلم « العام الماضي في سارينياد » *Last Year at Marienbad* (سنة ١٩٦٢) ، وجوزيف ستريك في فيلم « هولييس » *Ulysses* (سنة ١٩٦٧) في تقديم لقطات استراتيجية للذاكرة . وفي فيلم مارينباد ، يشتب الفتح الزائد للهدسات عند التقاط لقطة من هذه اللقطات في تكثيف القسوة ، مبرزاً ذكرة رجل وسعها الحث تجاه امرأة . ويستعمل جان كادافري في فيلم « مشجر الشارع الرئيسي » *The Shop on Main Street* (سنة ١٩٦٥) القسوة المكثف للصوب بحركة مضطربة في سلسلة من المشاهد التي تصور وحلمين لرجل وامرأة في نقطة ما ، ويبدو أنها ينزلقان إلى نقطة أخرى ، ويتحركان ببطء شديد . مرة أخرى ، وبعد أن قتل بطل الرواية المرأة اليهودية ، نجد الكاميرا تتسلق سلوكاً ذاتياً أول الأمر ، أمع أبها ، تحاكي حركات عينه بالنظر حول المشجر ، ثم تبدو كأنها هي عدوه له ، بالتركيز عليه لدرجة توحي باتهامه . وفي الحالة الأخيرة نجد الكاميرا ، وكأنها وبعت الحالات النفسية للمشاهدين في المشهد .



نظر التكلم ، لأنها تمكن الشخص على الدوام من رؤية بعض أجزاء جسمه بطريقة موضوعية أو برؤية خياله في المرآة .

وفي المسرح ، ربما تكون الوسيلة الرئيسية - أو الوحيدة - التي تتضح أمام الكاتب المسرحي الذي يرغب في تحقيق قدر كبير من الذاتية بوجهة نظر إحدى الشخصيات ، هي للدرسة التصويرية . ومن ثم ، نجد في فيلم *The Addict* للبريس وسامنتا لجمع *The Machine* ، أنه كان على مهندس الناظر أن يلمس أولاً ضخمة حتى يبرز الحالة للذهنية للجلال الذي كان يعمل محاسباً .

وبما يثير الشبهة ، أن تقارن مثل هذه المحاولة على خشبة المسرح بالمحاولة المحصورة بقلة بالغة على شاشة السينما في فيلم *The Cabinet of Dr. Caligari* ، إذ يكتشف المشاهدون في نهاية هذا الفيلم أن الشخصيات المقترعة في تصميم المناظر المظلمة ، مثل إسقاطات عذبة خيولة . وكثيراً ما لاحظ المؤرخون السينمائيون أن فيلم *Caligari* ، هو البداية والثابتة حل النساء بالأسبعية للدرسة التصويرية السينمائية ، ولم يشرح الأسباب بالتفصيل سوى قلة منهم . والراجح أن الإجابة هي أن حل هذا الفيلم التصويرية كانت حيلة مسرحية ، ولم تكن حيلة سينمائية . فالكاميرا ذاتها ، بتوظيف الزاوية والحركة والبؤرة ، ربما أبدعت بصورة أكثر فاعلية ، للظفر الذاتية للطبيب المخبول في العالم ، والتي لا مجال لها في المسرح إلا بتصميم الناظر .

ولست كل التغييرات إلى الكاميرا الذاتية تغيرات درامية كذلك التي تحققت بنجاح يتحكم بها بطرق غير مألوفة . أو يوصفها في أوضاع تساهل فاعلة على طمس بؤرتها أو زواياها حدة أو بتركيبها فرق هبات متحركة سريعة الحركة ، أو بتغيير معدل سرعتها أو زيادة كثافة الضوء ، وهي تصور .

ولا يعد الانتقال للكشور من وجهة نظر شخص ثالث، علم بكل شيء إلى وجهة نظر الشخص أمراً طفلياً إلى درجة تحمل المشاهد لا يتركونه . وتتميز بعض الأسباب إلى استخدام أساليب التصوير الفنية غير التقليدية ، ولكن القول الأرجح هو أن التغيير أمر إيجاري للسينماوي السينمائي . إذ أن إطار اللقطة الذي يحدد إحدى الشخصيات ، وهي تنظر إلى شيء ما خارج الشاشة يثير توقع المشاهد بأن اللقطة التالية سوف تظهر الشيء الذي تنظر إليه الشخصية . وأول هذه الأمور هو ما يسمى فوكاليتش ونظرة الاهتمام الخارجية (التي تدل على أن الشخصية تنظر إلى شيء ما . والمثل الثاني هو ما يطلق عليه ولقطة خط العزيمة أي الشيء الذي تراه الشخصية . وعلى الرغم من المصطلح الثاني قد لا يشمل القدرة الانطباعية على التحويل (كما ترفض ، باستعمال البؤرة الطويلة أو الزاوية التضخيم للكاميرا ، مثلاً) ، وإن كان يبدو لذلك ، مجرد استغلال لحماية السيناريو السينمائي الموضوعية . بيد أنه بعد تغيير ذاتها لأنه يعزز الشيء الذي تراه الشخصية . البقية في العدد القادم



ولمة طريقة أخرى كثيراً ما تستعمل في تزيير الكاميرا الذاتية ، هي طريقة المبالغة في تحديد زواياها . وربما تكثر في الأفلام التي تقضي على الأطفال سلسلت الشخصيات الرئيسية للقطات الزاوية المتخلفة للكاميرا ، لأن المخرج يرغب في تذكير المشاهد على نحو متكرر ، بمنظور حقيقة الطفل . وليدكرنا كارول ريد في فيلم *The Fallen Idol* للمبريد الذي هو *The Fallen Idol* مراراً وتكراراً بأن غروب الكبار تؤثر في مشاعر الطفل الصغير . ويحدث ذلك بقطات الزاوية المتخلفة وهو يراعي تصرفاتهم . وبالمثل ، نجد لوفتون في فيلم *دولة الفئاصم* ، *The Night of the Hunter* ، ومسور سلسلة مشاهد بالقطعة الزاوية المتخلفة ، ويرسرت مشوم ، وهو يحوم حول الأطفال ، ولحافهم للزول في الماء ، يقدم فيها مزيجاً واقعياً زاوية قدرتهم المتخلفة على التخيل ، ويصحب ذلك دلالة تصويرية أكبر حل إدراكهم المزعج لقوة مشوم الرجعية . وقد استخدم دافيدسون حيلة مماثلة في فيلم *دعائم عظيمة* *great Expectations* : حيث تمكن الزاوية ماجوريتش ، من الظهور فجأة وهو يحلق فوق بيت المحسوس . وفي فيلم نيكولاس راي أكبر من الحياة *Bigger Than Life* (سنة ١٩٥٥) نجد رجلاً أصابه جنون العظمة تتناوله جراحات كبيرة من طائر الكوربيوز ، يقول *داعش* أن قاتم حشرة أقدامه وتصوره الكاميرا من زاوية متخلفة .

وتأثراً ما يسمى خرج الفيلم إلى تميزه من أوله إلى آخره ، بالأسلوب الدلالي الذي يمثل وجهة نظر إحدى شخصياته . وبعد فيلم *وسيدة في البحيرة* *Lady in the Lake* (سنة ١٩٤٧) من الأكلة النادرة التي جرت فيها هذه المحاولة . وفي هذا الفيلم ، لا يتم تصوير المثير السري (البطل) ، ولكن عين الكاميرا المتحركة المرة تضحه تحت الاختيار وسحب ، ومن لحظة إلى أخرى ، نرى يديه أو أذنيه تصلان إلى أسفل الكبار ، وتترى خياله في مرآة عدة مرات . وهذه ليست إستراتيجيات حقيقية على الكاميرا الذاتية ، أو على وجهة

مكتبة المراجعة



في حوارات ، دالمة وشجدة ، جبر أجيال عديدة ، كانت الكتابة القصصية تترسز لضغوط قوية من دعة الكتابة بالعامية ، في الأدب بصفة عامة ثم في المسرح وغيره من مجالات الإبداع الفني . .

وكانت هذه الضغوط تبدأ ذاتياً في مجال الشعر ، حيث يهتم المموهون أنصار الشعر الحر - على سبيل المثال - بأنهم لا يخلون بالشكل فقط ، وإنما يتجاوزون ذلك إلى المضامين الفكرية والثقافية ، فضلاً عن صورههم الشعرية مستوحاة من عوارج المجتمع الذي يحترق عنه . فحين لا يملك محاطف القراء ، والجار اللوط ، والفرج التي تغطي طرقات المدينة . . إلى آخر هذه الحوارات التي شللت انتباه القارئ وأمنت القراء . .

ولأن أنصار الشعر الحر يهتمون بالجمود من دعة الشعر المعلى وربما ينسى الألفاظ والألحان التي استخدمها أنصار الشعر الحر ضد أنصار الشعر المموه . .

وأكثر من ذلك يقول البعض إن جينا وقد لث في تحقيق التضامن العربي أو الوحدة العربية ، يخلو الآن أن يقسم الطريق أمام الأجيال القادمة من خلال تعميدها ، بتأيد الدعوة إلى الكتابة بالعامية ، سواء في المسرح أو الشعر أو غيره من الفنون . .

لأن أنصار الكتابة بالعامية ، وبين الشعر ، سيكونون في حاجة إلى مترجمين متخصصين في العامية ولجانبين بين الأقطار العربية ، بل إن البلد الواحد ، ربما يحتاج إلى المستقل إلى هذا الترجمة من المترجم .

لأن قضية قديمة - جديدة - ومع هذا فإن مناقشتها تبدو هامة . لتوضيح الأرواحية المقروضة على عولر كثر ، لأن دعة الكتابة بالعامية ، على الحد من التضامن العربي والوحدة العربية . هل للمترجم السياسي بل - وناسلون من أجل ذلك . كيف ؟

أو تَصَبَّ من الساء فيه ظلمات ورجع وَيَرْقِي يَجْعَلُونَ
أصابعهم في آذانهم مِنَ الصَّوَاعِقِ حَذَرَ الْمَوْتِ وَاللهُ غَیْبُ
بِالْكَافِرِينَ . . .

يَكَذِّبُ الْبَرِّ قِيْلَ يَبْصُرُهُمْ كُلُّهُ أَضَاءَ نَمَّ نَشْرًا فِيهِ
وَإِذَا أَظْلَمَ عَلَيْهِمْ قَالُوا وَلَوْ شَاءَ اللَّهُ لَنَلْبَسْ بِسْمَتِهِمْ
وَأَبْصُرُهُمْ إِنَّ اللَّهَ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ . . .

أولئك الذين اشتروا الضلالة بالهدى

Those are they that have bought error at the
Prize of guidance,
معتدين . . .

and their commerce has not profited them,
and they are not right-guided. استوفد نارا فلما أضاعت ما حوله غُيِبَ الله بنورهم
وتركهم في ظلمات لا يبيرون .

The likeness of them is as the likeness of man
who kindled a fire, and when it lit about
him God took away their light and left them in
darkness unseeing.

صَمُّ بِكُمْ عَمَى فَمَنْ لَا يَرْجِعُونَ
Deaf, dumb, blind So they Shall not return;

أو تَصَبَّ من الساء

Or as a cloud burst out of Heaven

فيه ظلمات ورجع ويرق
in which is darkness and thunder and light-
ning

يَجْعَلُونَ أصابعهم في آذانهم

They put their finger in their ears

من الصَّوَاعِقِ حَذَرَ الْمَوْتِ
Against thunderchaps, fearful of death,

والله غَیْبُ بِالْكَافِرِينَ

And God encompasses the unbelievers;

يَكَذِّبُ الْبَرِّ قِيْلَ يَبْصُرُهُمْ

The lightningwellnigh Snatches away their
sight;

كُلُّهُ أَضَاءَ نَمَّ نَشْرًا فِيهِ

When Soever it gave them light, they-Walked
in it

وَإِذَا أَظْلَمَ عَلَيْهِمْ قَالُوا

And when the darkness is over them, they
bait;

وَلَوْ شَاءَ اللَّهُ لَنَلْبَسْ . بِسْمَتِهِمْ وَأَبْصُرُهُمْ

Had God willed He would have taken away
their hearing and their sight.

إِنَّ اللَّهَ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ

Truly, God is powerful over everything.

وواضح أَنَّ الترجمة حرليه ومنها فته مما . لأن كثيرا
من دقائق اللعان القرآنية في لسانها العرب غير دقيقة
أمثال دكحل الذي استوفد نارا ء وذهب الله بنورهم
والله غَیْبُ بِالْكَافِرِينَ، (ولو شاء الله للعب يسبهمهم
وأبصارهم) .

تهافت

ترجمة أربري للقرآن

د. عبد القادر محمود

إن هذا يؤكد فيها يؤكد ، أن الترجمة الحرالية
للقرآن - وهي الترجمة السائلة مع معظم المستشرقين
وغير المستشرقين - لا تؤدى مطلقا ، للمعنى التفسى
للقرآن ، ولسانة العرب المعجز بعمانيه وسرائر
الفاظه . ولهذا تكررت في الرجوع إلى مصدر متكامل
لترجمة القرآن ، واخترت بالذات ترجمة لأحد كبار
أعلام المستشرقين المعاصرين ، وهو والتر أربري
الذى كان رئيسا لقسم اللغات القديمة في جامعة
القاهرة . والذى قدّمه لأول مرة سنة ١٩٥٥ ، وأعيد
طبعه ونشره مرات ومرات ، تحت عنوان
The Koran Interpreted. London 1955, Vol. I, II.
وسأعرض هنا في منه مسبوقة ، بالنسبة للقرآن
التكامل ثم معروضة متداخلة مع الترجمة ، لكن يتبين
الدراس والقارىء مدى هافت هذه الترجمة من جهة ،
ومدى هافت أمثاله من سائر الترجمات الحرالية ، لكثير
من العلماء والمفكرين ، بمختلف اللغات الأوروبية وغير
الأوروبية .

المثال الأول : [الآيات من ٢٠ - سورة البقرة]
وأولئك الذين اشتروا الضلالة بالهدى فما ربحت
نجايرهم وما كانوا مهتدين . نَمْلَهُمْ يَنْتَظِلُ الَّذِي اسْتَرْفَدَ
نارا فلما أضاعت ما حوله غُيِبَ الله بنورهم وتركهم في
ظلمات لا يبيرون صَمُّ بِكُمْ عَمَى فَمَنْ لَا يَرْجِعُونَ .



لاحقت من خلال دراسا لسياحت المستشرقين
أمثال دويلام ميور ، وجولدميزير ، ونولدكه ،
وويكلسون ، وداماسيون ، حول حياة النبي محمد
ﷺ ، أو حول مذاهب التفسير الإسلامى ، أو حول
التاريخ الأدبى للعرب ، أو حول الفلسفة الإسلامىة
والتصوف الإسلامى - لاحظت أنهم يترجون بعض
المتنصوص القرآنية ، في ثبابا مياحتهم ، ترجمت
متعاففة ، تفقد معها الآية القرآنية العربية للسان
والبيان ، روحها وطعمها ومذاقها بوجه خاص .

ونذكرت الآية القرآنية الكريمة من سورة الشعراء
وَيَرْقِي بِهِ الرُّوحِ الْأَمِينِ عَلَى كُلِّ نَفْسٍ لَتَكُونَنَّ مِنَ الْمُنْذِرِينَ
بلسان عرب مبين ، [سورة ٢٦ - الآيات ١٩٢ -
١٩٥] . ولم أجده تفسيراً دقيقاً وإنما لهذا النص
الكريم ، مثل تفسير الزمخشري ، في «الكشف»
[٢/١٢٢] حيث يقول (يا يقول دزل به الروح الأمين
على ذلك بلسان عربى مبين ، لتكون من المنذرين .
ولو كان أصحبا لكان نارا لا شئوك من ذلك ،
لأنك تسمح أجراسا حروف لا تفهم معانيها
ولا معانيها . وقد يكون الرجل عارفا بعبء لغات ، فإذا
كتم بلفظة لغيا لغيا أولاً ونشأ عليها وتعلم بها ، لم يكن
قلبه إلا إلى معان الكلام ، يتلفها بقلبه ، ولا يكاد
يفطن للانفاذ كيف عبرت ، وإن كتم بغير تلك
اللغة ، وإن كان مامراً بعرضها ، كان نظره أولاً في
الفاظها ثم في معانيها ، فهذا تفرير أنه نزل على قلبه ،
لنزوله بلسان عربى مبين .

وقد أشاف شيخنا ابن الخول في إحدى محاضراته
القيمة على هذا التفسير للنص الكريم ، فقال فيها
قال : [مجلة كلية الآداب ١٩٣٠ جريدة المنصورة]
(وبذلك المبرج النفسى ، في فهم حال التكلم بلفظة
الأم ، وحال التكلم بغيرها ، كتفت الزمخشري ظلمة
المؤقف وقوف الأخرى عند من لا يرى أنه حل للمسألة
حلا مائيا . وبذلك جعل الاحتجاج ببالية ، صلي
النزول بالمعنى دون اللفظ يبدو واهنا

المثال الثاني : [الآيات ٢١ - ٢٢ من سورة الروم]
(ومن آياته أن خلق لكم من أنفسكم أزواجا لتسكنوا إليها وجعل بينكم مودة ورحمة إن في ذلك لآيات لقوم يتفكرون ومن آياته اختلاف الأنسكم وأنكم إن في ذلك لآيات للعالمين . . .)

... ومن آياته أن خلق لكم من أنفسكم أزواجا لتسكنوا إليها وجعل بينكم مودة ورحمة . . .

And of his signs that he created for you, of yourselves spouses, that you might repose in them , and he has put between you love and mercy .

إن في ذلك لآيات لقوم يتفكرون

Surely in that are signs for a people who consider.

ومن آياته خلقُ السماوات والأرض واختلاف أنسكم وأنكم

And of his signs is the creation of Heavens and Earth and the Variety of your tongues and hues.

إن في ذلك لآيات للعالمين

Surely in that are signs for all living being

ومن الواضح أن هناك فرقا كبيرا بين جملة (تسكنوا إليها) وبين ترجمتها المتهافتة ، كما أن هناك خطأ واضحا في ترجمة (العالمين) ، بكسر الهمزة ، وبين ترجمتها خطأ بفتح الهمزة كما صحتها وأدريه والصواب ولاشك أن يترجمها بفتح المعالين من المعاء Servants ، وليس بمعنى الأحياء أو البشر .

المثال الثالث

[مطلع الآيتين رقم ٣١ - ٣٢ من سورة النور]

وقل للمؤمنات يغضوا من أبصارهم ويحفظوا فروجهم

وقل للمؤمنات يغضضن من أبصارهن ويحفظن فروجهن

وقل للمؤمنات يغضوا من أبصارهم ويحفظوا فروجهم

Say to the believers that they cast down their eyes and guard private parts

وقل للمؤمنات يغضضن من أبصارهن ويحفظن فروجهن

and say to the believing women that they cast down their eyes and guard their private parts

والذي لا شك فيه أن جملة (cast down) لا يمكن بل يستحيل أن تؤدي معنى ومفهوم الحياء في لغة : بغض ويغضضن القرآنية المرافعة . كما أن ترجمة فروجهن فروجهن بأبوابهم وأعضائهم الخاصة their private parts value تأتي معنى التصنيص أو الحصانة أو العفة . . . ولاشك أن القاري الذي لا يعرف العربية عندما يقرأ في النصوص لترجمة حرفيا ماتمه : وقل



للمؤمنات أن يحرسن أنفسهن الحاصة فاتة لا يدركن مطلقا التعبير القرآني المميز في لسانه المرئى اللين . أما ترجمة لفظة (قل) بلفظة Say فلا تعيد مطلقا المعنى التشريعي الأخلاقي في الإسلام ، فاللفظة ليست قضية أقوال وإما هي قضية تشريعية واجبة ملزمة بالمعنى الدينية والأخلاقية والاجتماعية معا وجبها .

المثال الرابع

[آية ١ ، ٢ من سورة الحج]
وبأيا الناس اتقوا وأنكم إن زلزل الساعة شيء عظيم يوم ترونها تذهل كل مرضعة عما أرضعت وتضع كل ذات حمل حملها وترى الناس سكارى وما هم بسكارى . . .

بأيا الناس اتقوا ربكم

O Men!!! fear your lord

إن زلزلة الساعة شيء عظيم

Surely the Earthquake of the Hour is a mighty thing

يوم ترونها تذهل كل مرضعة عما أرضعت

On the day when you behold it, every Suckling woman shall neglect the child she has suckled

وتضع كل ذات حمل حملها

And every pregnant woman shall deposit her burden.

وترى الناس سكارى وما هم بسكارى

And thou shalt see mankind drunk, yet they are not drunk.

وواضح غم الروض أن ترجمة القيلة بلفظة the Hour لا تعيد معنى الهول الأعظم المرتبط ، وبزلزلة الساعة أو زلزلة القيامة . ولو كان قد ترجمها يوم البعث أو يوم هزل التشور والقيام من الموت أو الصحو بعد الموت لكان أمويوب . ثم أن برى من بداية ترجمته للنص بذكر في النداء OMen وليس الخطاب

نقد للرجال ، وإنما للناس وللشريعة كلها . وقد يكون في كلمة الحرف معنى من كلمة الضمير في قولها (اتقوا ربكم) وقد يكون الحرف مرادفا للضمير أحيانا ، ولكن البيان القرآني قد يستعمل لفظة الضمير بمن أكثر من الحرف والخفية ، وقد يستعملها أحيانا مترادفة أو شبه مترادفة طبقا لمفاهيم الإعجاز ومتابعي الأداسين الملاستد أيضا ، أن أدريه لا يستطيع ترجمة لفظة الذهول في قول القرآن يوم ترونها تذهل كل مرضعة عما أرضعت بوضع مكانها [تجمل] وهي لا تؤدي تماما معنى الذهول على الإطلاق نفس الموقف مع الصورة الراهية (وترى الناس سكارى وما هم بسكارى) إن المقصود هنا أنهم ذاهلون سكارى وما هم بسكارى . وهذه الصورة تعطي حركة أو موقفا ثالثا رهيا ، بعد موقف فعل المرضعة عما أرضعت وإسقاط الحامل لما حملت ، حيث ترى الناس مع الصورة الثالثة الراهية الكلمة للموقف - تراهم سكارى وما هم بسكارى ولا تراهم سكارى أو شاربين بفسر شرب ، كما ترجم المستشرق الكبير .

المثال الخامس

[نور سورة العصر]

والعصر إن الأناسن لفي غمرٍ إلا الذين آمنوا وأصاها الصالحات وتواصوا بالحق وتواصوا بالصبر . . .

وواضح حتى لصاحب النظرة الساذجة أن ترجمة أدريه للعصر بلفظة بعد الظهر After noon تدعو إلى السخرية جفا وصددا . فإن المقصود هنا بالعصر ، هو الوقوف على شارب الهبات ، هبات الكائنات والأشياء ، وكل شيء هالك إلا وجهه . . . والقسم هنا بالعصر مبني ، وحق ما به كل شيء وكل كان ، مع صورة العصر المشارف للغروب وشق الهبات : إنه لايملا إلا أن تواصى بالحق والصنق والصبر ، بعد الإيمان وصلق الإيمان ، توكيدا وتحقيا سلبيا لحقيقة الإيمان .

إن هذا يؤكد لنا نحن المسلمين أولا وأخيرا أن الغرب لم يفهم القرآن وإن يفهمه ، إلا عن طريق ترجمة معاني القرآن ، عن طريق علماء المسلمين أنفسهم ، ويروح من نور عقيدتهم وتوفيق من الله ثم . ولعل أفضل ترجمات صدرت حتى الآن لسان القرآن الكريم ، هي الترجمة الإنجليزية التي قام بها العالم المسلم الكبير حيد الله يوسف هلي ، أستاذ الأصول ، والذي شغل صدارة الكلية الإسلامية في مدينة لاهور سنوات طوالا وقد صدرت هذه الترجمة منذ أكثر من عشرة أعوام .

كما نجد أن الترجمة الفرنسية لحسان القرآن ، التي صدرت في لبنان عام ١٩٧٥ بإشراف وبرعاية العالم الكبير محيى الصالح ، من خير الأعمال العلمية لدراسي الكتب الكريم ، بعد مرور أكثر من قرنين على بدايات الترجمات للقرآن ، منذ مطلع القرن السابع عشر ، تلك الترجمات المتهافتة التي يسلم من لغتها على كبار المستشرقين من علماء الغرب في منتصف القرن العشرين ●

١٩٢٩ حيث عاش في ضائقة نفسية نالت منه كثير فأخذت أمهاته بتوفير تدريجيا كما حاول الانتحار أكثر من مرة ، كما جاءت كل هذه الأزمات والأحداث إلى إدخاله في عام ١٩٢٩ مصحة فالدار العلاجية بالقرب من مدينة بيرن .

كان روبرت فالزر يلقى - أيضا - تشجيعا وترحيبا من مجلات كثيرة ، نذكر هنا : «دي نويه رونداشوا» و«دي شوابينر» و«دي تسوكونغت» ، كما كان يكتب لمجلات أدبية ليس في سويسرا لحسب ، بل في براغ وبرلين أيضا . وفي عام ١٩٣٣ بعد أن تعافيت الأزمات النفسية التي لثت به ، أصيب روبرت فالزر تقريبا بمرض عقل غير قابل للشفاة ، حيث تم إيداعه في مصحة للعلاج من الأمراض العقلية وظل نزلا فيها حتى وفاته منته في الخامس والعشرين من شهر ديسمبر عام ١٩٥٦ .

ظل روبرت فالزر منسبا لفترة طويلة رغم أنه كان غيرية قصصية على سبيلها ، وصفتها فيما بعد الكاتب مارتن فالزر (المولود عام ١٩٢٧) بأنها «فترة في نوعها» وكانت حالة ودانا بطريقة شبيهة متجددة . لم يكتشف روبرت فالزر من جديد إلا بعد الحرب العالمية الثانية ، حيث اعتمد به نقاد الأدب ، اخذوا يخلطون كتاباته ويمسكون بتبنيها ولقد وجدوا فيه سلفا للكاتب التشيكي الأصل ، اليهودي الجنسية الألمان اللغة فرانس كافكا (١٨٨٣ - ١٩٢٤) الذي كان يولي كل تقدير ، حيث كان يصوره بخصمة أعراف تقريبا ، ونحسب أن نشوه هنا إلى أن مارتن فالزر كتب رسالة الحصول على الدكتوراة على فرانس كافكا ، ولا شك أنه تعرض في رسالته للخلاف والسلف .

إن معظم مؤلفات روبرت فالزر تعرض لظروف وواقع الشعب والمجتمع السويسري وخصوصا الطبقة البورجوازية منه ، ثم بدأ يتجه في كتاباته الأدبية إلى تناول طروقه الخاصة بالإنسان كعقود رقيق الحال ، حيث يحى هذا التناول في قالب فكري متطرف ويوجع في الوقت نفسه بروح المرح والقطرة . إن الإنتاج الأدبي المبكر لروبرت فالزر الذي يتميز بهذا النوع من الكتابات الملمية بالأحاسيس الضعيفة الخجلة ذات الشفافية التي يتم التعبير عنها في لغة رقيقة سلسة ، كان على تقدير إعجاب كل من الروائي والكاتب المسرحي روبرت سوزنل (١٨٨٠ - ١٩٤٢) ، والناقد الأدبي فالتر بيناين (١٨٩٢ - ١٩٤٠) ، وذلك لعبقريته في تناوله للأصطلاحات التي يعيشها إنسان عصره أم كتابات روبرت فالزر بعد عام ١٩١٩ - تقريبا يتضح أنها أغلب عليها سمات جديدة فنجد أن الساذجة والتصنع باعتبارهما انعكاسا لداعيته يتحولان إلى إظهار نوع من السلوك الانعكاسي والخيال المبالغ في إلى حد التطرف .

كتب روبرت فالزر ثمان روايات لم يكتب إلا أربع فقط . بواقع رواية لكل عام ، وقد قلل من خلال هذه الروايات الثلاث التعرض لصور من الجانب

ليعيش في مدينة زيورخ وضواحيها خلال الفترة من ١٨٩٦ إلى ١٩٠٤ ، حيث اشتغل مكرتيرا في أحد المكاتب ثم ساعدا لأحد المختبرين وخداما مدير الشؤون المالية لسياسة عيوض ، ثم موظفا بصنع ماكينات حلاقة ، وأعمال أخرى كثيرة . ورغم كل ذلك فقد كان يمارس خلالها أعمالا أدبية ، فظهرت له أول قصائد شعريه له نشرت عام ١٨٩٨ على صفحات مجلة «بوندي» في بيرن ، حيث ساعده في ذلك فديمان ، وبعد ذلك بعام واحد تعرف في ميونخ على الكاتب المسرحي ، والمفصلي ليمبكيند (١٨٢٤ - ١٩١٨) ، وعلى الأديب والقصاصي بيرادام (١٨٦٥ - ١٩١٠) وعلى الأديب والشاعر رونولف الكساندر شرويدر (١٨٧٨ - ١٩٦٢) ، وأخيراً وكان لكل منهم أثره على فالزر بشكل مباشر أو غير مباشر . وخلال الفترة من ١٩٠٥ إلى ١٩١٣ ، عاش فالزر مع شقيقه الرسام كارل فالزر في برلين ، عاش هناك كتابة حراً حيث كان شقيقه كارل يقوم برسم التصميمات واللوحات الخاصة بكتب روبرت . وكان روبرت فالزر يلقى تشجيعا من عدد من المثاليين - آنذاك - مثل كاسير وفيلتر وفيرها ، كما تصرف على الكثير من الكتب والأدباء أمثال ليرمان جيرماندويمان . ورغم ذلك فقد كان روبرت فالزر يمارس الكثير من الأزمات الشخصية والفنية الصعبة على نفسه حتى دخلت به إلى الانحلال إلى حرق النسخ الأصلية من رواياته . وكانت هذه الأزمات تأثروا بقوة على فالزر حتى إنها كانت سببا في أن يعود إلى مهبط رأسه بيل ، حيث عاش في عزلة ، أخذ خلالها يقوم بجولات واسعة النطاق في جبال يورا السويسرية وغير السويسرية ، واعتزلوا من عام ١٩٢٠ انتابه اعتقاد بأنه أصبح ضحل الفكر وأنه لم يعد لديه أي قدرة على التأليف والكتابة فقرر العودة ثانية إلى ممارسة أعمال عادية حيث حصل موظفا كما بدأ حياته العملية من قبل ، فاشتغل في باديو المرافة بأرشفيت تابع للمحافظة وأقام في بيرن حتى عام

يعتبر روبرت فالزر أحد كتاب الخط التقليدي الثاني للواقع الأدبي الألمان على الأرض السويسرية ولقد كان التابسون لهذا الخط يعيشون خارج أو على هامش المجتمع ، كانوا يعيشون في شقق أسطح المنازل وفي البيرومات أو أمام أجهزة الخط الكهربائية ، وعلى الرغم من أنهم - ومنهم روبرت فالزر نفسه - قد ألفوا العديد من الأعمال ، إلا أنهم لم يثثروا إلا القليل منها ، والسبب في ذلك يرجع إلى أن أعمالهم كانت تثار إلى أي مدى صدى لدى جمهور القراء . والضرب أن معظمهم لم يحصل على الشهرة إلا بعد وفاتهم ، كانت حياتهم مليئة بالنامسة والمرارة والمأساة ، منهم من وصف باخترن مثل أولف فرانكي ، وروبرت فالزر ، الذي نال الشهرة والاهتمام الكبير بعد وفاته ، ومنهم من انتحر مثل الكساندر كسافيرجيوس ، ومنهم من كان يتعاطى المخدرات أو عاش في مستشفيات الأمراض العقلية مثل فريدريش جلانور ، ومنهم من مات وهو في زمان شبيه مثل كارل شام (١٨٩٠ - ١٩١٩) ، هانس سوجتسالر وألين تسونينجر وفيرسترسبيج (١٩٠٦ - ١٩٥٩) . إن روبرت فالزر لا يعتبر أحد كتاب الخط التقليدي الثاني خصب ، بل يعتبر أهم رائد له حيث نال اهتماما كبيرا عقب وفاته ، بعد أن أمضى المقصود الثلاثة الأخيرة من حياته في مصحة للأمراض العقلية .

ولد روبرت فالزر في ١٨٧٨/١/١٥ في بيل بمحافظة بيرن حيث كان والده يملك هناك ويكسب قوت يومه من صناعة تجليد الكتب . بعد أن اجتاز فالزر المرحلة التعليمية الأساسية في بيل نورل - اعتباراً من عام ١٨٩٢ - أعمالا كثيرة منها المؤلفات المسرحية والوظائف المكتبية ، ثم فالزر أن يصبح محلاً ، ووضع خطة لنفسه يحقق بها هذه الأهداف ، غير أن هذه الخطة بادت بالفشل. انتقل فالزر بعد ذلك تاركاً مهبط رأسه

روبرت فالزر سويسري الجنسية .. ألماني القلم

أحمد كامل عبد الرحيم

عمر نجم

20

محكمة السيد ميم

الشهادة الغائبة ..

وموت الحلم الأخير

وليد مبر

الذي يتعد عن التكلف هو الذي يلتقي في النهاية
« بالواقع الأكثر واقعية من الواقع ، وذلك عن طريق
الاشياء والرموز المباشرة » (أرتو . مسرح الفريد جاري
ص ٣٨) .

والمرحج « أبو بكر خالد » في مسرحيته الأخيرة
« محكمة السيد ميم » من تأليف « محفوظ عبد الرحمن »
يقدم إلينا هذا الواقع الصعب من خلال رموز ومفردات
مباشرة غاية في السخرية والقسوة مما . إنه يقدم إلينا
« مسرحية للمعدلة » داخل المسرحية نفسها ، ولكن
بالطبع هو لغة المحاكمة ، ولكن هذا المكان لا يتبدى
كالمعانة من خلال المفردات التي تتعكس عليها الإضاءة
بشكل أو بآخر ، والتي تمثل طرازاً تقليدياً جامداً
للمكان المسرحي ، بل إنه يتبدى من خلال المكونات
البسيطة (لدورة المياه العامة) بتوسطها قصص دائري
متحرك هو قصص الأنعام ، وتزين حائطها صورة
كاريكاتورية ساخرة لك (سلطان) المزور وهو أنكر
أوضاعه .

المكان هنا يمثل بتعبير كيريلام « اختياراً سيمبولياً
يحمل مجموعة من الدلالات التي تؤكد العالم الافتراضي
للمسرح » (كيريلام . سيمبولوجيا المسرح
والدراما) . والمرحج يسمى .. عن طريق عقد المقارنة
المجازية بين هالين متضادين أساساً - إلى توليد حس
(الفارقة) التي تدفع المشاهد إلى التساؤل ، وإلى ربط
الدلالات المتقابلة بعضها ببعض ، ومن ثم استنباط
وجه الشبه والتناظر . يقول المخرج في عريضة دعواه
(صدقوني . ما عاد هناك ما يقال . الكل شهد .
ولاحد غلب سوى الحلم الذي أشتكى أن يكون
مستحيلاً)

فمن هم هؤلاء الشهود ؟

وما هي شهادتهم ؟

وما هو هذا الحلم المستحيل ؟!

الشهود الرئيسيون في المسرحية هم (صاحب
الشرطة) و (الدفاع) و (المدعي) و (الشاهد) . وكل
مهم قد اشترك بشكل أو بآخر في توجيه (السيد ميم)
وإلحاقه إليه ترضياً أو ترهيباً بقتل (بدر البشير) ، ذلك
الزعيم الشعبي الاثري الذي تلخصت فيه سمات

مخرج الاجتهادات الحية في المسرح الطليعي الآن بين
مستويين من مستويات الرؤية الراجيكالية وما :
مستوى الوعي الاجتماعي ، ومستوى الوعي
المسرحي ، حيث تجسد عملية التفاعل والتكامل بين
هذين المستويين حركة العرض كاملة بمكوناتها الرئيسية
الثلاثة : النص - المخرج - الممثل . وتعتمد حركة
العرض على المستوى الأول إلى أسلوب « الفصح
السياسي » أو « التوعية السياسية » ساعية بذلك إلى
تثوير وعي المشاهد ، وإثارة مشاعر الرضى والغضب
والتبريد لديه ، بينما تعتمد على المستوى الثالث إلى مجاز
الجريزية المسرحية القديمة مؤسلة بذلك مجموعة جديدة
من التقنيات والوسائل الدرامية المخلفة التي تتمثل في
تضاد الحركة ، والإضاءة ، والصوت ، والديكور
سعيًا إلى تأسيس شكل فئالي دينامي من أشكال
التوصيل . لقد رأى « أرتو » ذلك يوم أن الإخراج



السيد ميم . ونفص القصة السياسية .

(المخلص) ويشل عند كل من هؤلاء الشهود على اختلاف أدوارهم الخيالية في الواقع مطمئن للقرض أو قرينه المثلث الملقود. إن (بدر البشير) بتيمير وبنوع المشهور هو (النموذج الأول) - archetype - الذي يتضمن بهذا من الخلية، وهداً من الأسطورة، وهو التجسيد الغائب - بذلك - للحلم الأخير الذي تم تصميته على يد أقرب أتباعه من يديه. أليس هذا بعينه هو ما حدث لتيسيد المسيح على يد يهوذا ١٢؟ نعم - وهو - بهذا الاعتبار - نوع من استخلاصه مكون (الوعي الجماعي)، وإعادة إنتاجه وتخليصه على مستوى آخر بغرض الكشف والتجديد. يلعب (مخلوب) السلطان (و) القاضي دوراً ثيادلياً في تزييف (الشكل الميدياطي) للعلاقة بين سلطة التفتيش وسلطة التشريع، ويلعب الجميع من ناحية أخرى همة المحكمة بأفرادها والكتوب (دورا تكاملياً في تزييف (وهي الجماعة الشعبية) وتفضيل رؤيتها للحقيقة. وسفر الدور الأول من استبعاد السلطة الأولى بالقرار حين يتحكم (مخلوب السلطان) ويقطع لسان (السيد ميم) كيلا يتكلم من إفساد الحقيقة) للجماعة الشعبية تحت أي ظرف من الظروف، يبنيا سفر الدور الثاني من نجاح السلطتين معاً في تزييف وهما وتأييدهما من خلال إشباع رغبتها في التار والانتقام من (الفصل الملاحق) أو (الأداة الوسيطة) للناقلين الحقيقيين الذين نجحوا نجاحاً منقطع النظير (ضرب المصفورين بحجر واحد). ولا ينجح (السيد ميم) سوى في تعرية رموز السلطة بنوعها أمام بعضها البعض، ولكنه يشل في (رسالته الحقيقية) التي تحمل في جوهرها (فعل التفكير الوحيد) وهي تعرية تلك الرموز الزائفة أمام الجماهير الغافية التي تلفل خارج أبواب المحاكمة السرية. لقد قطع لسانه، فأصبح عاجزاً عن الإدلاء بالشهادة الوحيدة الصحيحة التي تعيد (للجماعة الشعبية) وضياها، وتصحح رؤيتها، وتوجه غضبها في سارة العظيم الملقود.

لقد التكلت (مشرحة الدلالة)، وتخلص أبطاما جميعاً من (الفاعل) و(المفعول به) في آن، وهم يرمضون الآن ألبليس نقيضه أمام عيون الرعية، يرمضون بها علامة العدل المزوم التي تبتت للسلطان صفق القوة والحق، وتبتت لهم أمام السلطان صفات الطاعة والعزم والولاء. وهم يرمضون فيها بينهم كل وس الشراب، ويدورون في حلقة متراشجة الأطراف حول (الصفيحة) (الألفة) التي تختفي في صرخة عدوية ساقطة في قاع الفحص الدائري كما يسقط حجر في الفراغ الممت. حينك تنظم قاعة المحاكمة تماماً، وتتمال ضحكات القاعلين الحقيقيين في شكل هيسيري واضح. لقد تبت الحفدة. تلك الحفدة التي كان أول أدائها (مطرفة القاضي) المصممة، وأخر أدائها (مقص) الجلالة ذو الفكين الطويلين الذي قطع لسان (السيد ميم). - الصفيحة المزججة لكل من السلطة وجماعة الناس.

يقدم العرض رؤية تبتت في جوهرها على التضاد بين: مصلحة السلطة: مصلحة الجماعة. ولكن هذا التضاد الجوهري لا يتكشف إلا من خلال (التشابه الضدية الآتية):

بدر البشير: السلطة.

قاتل (بدر البشير): السلطة + الجماعة.

ورضع السلطة والجماعة معاً في طرف واحد من أطراف المثلثية يعني هنا أن (الرسالة) تتضمن في ثيلها شيء آخر غير الصراع للفرق بين الجماعة والمؤسسة؛ سببا يمل في حقيقته (الماتق الرئيسي) وهي رغبة الجماعة في تحقيق وجودها المشروع وقدرتها على تحقيق هذه الرغبة فضلاً. هذا السبب هو قدرة المؤسسة على تزييف (وهي الجماعة) بحيث تصبح قادرة - عن طريق المتابعة - على قتل حلمها الأخير (متشاكل في بدر البشير) دون أن تقع تحت سطوة غضبها أو انتقامها.

لقد نجحت السلطة إذن في أن تجعل من شهادة (السيد ميم) - شهادة غشابة - ودخلت إلى حيلة المحكمة يشاهد أسمى أو شبه أسمى كي يتقيا ما حفظ من أقوال زائفة على دعامات متشعبة.

هنا تنبض واقعية العرض المسرحي على نقل الجوهري البشري للوجود الإنساني، والإشكالية الاجتماعية - التاريخية للإنسان - دون أن تشمل الواقع كله، أو تقدم محاكماته خارجياً ورسمياً (بوينج شيمونيك. الواقعية في الفن. العهد. ص ١٢٢). فتنبض الألفاظ وتردها بين الوفاء والإدعان، بين الندم والاستمرار في التورط، أو بين رغبة الخلاص الفردي ورغبة الخلاص الجماعي، كل هذا يعكس جوهرنا نوجها للوجود الإنساني في لحظة تاريخية ما، وفي مكان ما، وفي إطار ظروف بعينها. كما أن استلاب الجماعة نظراً إلى عدم قدرتها على الثقة في إمكانيةها، ودمام تمسكها باستنهاض روح (البطل الفرد أو الملمم) في زمن تاريخي تجاوز مرحلته (البطولة الفردية أو للمجموعة الفردية) يعكس من ناحية أخرى إشكالية اجتماعية - تاريخية في تزل زائفة في جزء كبير من علانها يتم نوعاً والتحكم والابتاط.

والعرض لا يطرح حلاً، ولكنه يكتسح أمام المتفرج هذا السؤال: ما العمل؟ ويرتك القوس مفتوحاً للإجابة. إنه يكتسح بإثارة وعي المشاهد، وتحريك أفضلاله، وتعميق إدراكه بالواقع من حوله، ويدع له فرصة المشاركة في تشكيل الحدود الضمنية للرمزي والكان مؤكداً بذلك على دور الإدراك الفردي في إطار التجربة الجماعية.

وتعمل كل المؤثرات الدرامية في العرض (الموسيقى - الديكور - الإضاءة) على إلهام (حس المقارنة) عند المتفرج وتصعيده تدريجياً من خلال تتابع الأحداث وتطورها. هكذا يقدم لنا هذا العرض جدلاً حقيقياً بين عالم الدراما، وعالم الواقع في لغة تأريخية وتعبيرية متميزة تصل إلى أقصى فاعليتها من خلال (المبالغة الساخرة) أو (الكاريكاتيري السياسي) إذا صح التعبير.

وتد تميز وخلص البحيري، في دور (القاضي) وه سامي عبد الحليم، في دور (المخلوب) وه منصور محمد، في دور (الشاهد)، واتسم أداءه مصغف طلبية، ببعض التوتر والانفعال، أما زين نصار، فقد كان مقنناً في دور (السيد ميم) إلى حد لا بأس به. واستطاع (مدرس الحطاب) (الأحداث الموسيقي) وه زوسر مروز، و (الديكور والملابس) كل في مجاله أن يوظف إمكانياته على باسقتها في توصيل دلالات بعينها إلى المتفرج بما أسهم في إكثارة (عنصر المقارنة) الذي أبنى عليه شكل العرض الدرامي في جانب من جوانبه.

لقد اعتبر خرج العرض كل المتفرجين شهداء في هذه التجربة، ودعاهم إلى المشاركة في المحاكمة، والإدلاء بالشهادة، وقد كانت تلك شهادت، أثبتنا لها أماناً من أوراق.

فرد المحكمة. لعل الغائب من الشهادات التالية؟



لمصر جاحد . وظروف ظالمة تنكر على زوجين هما (بوسى ، محمود ياسين) الحق في أن يجدا شقة يلودان بها بعد يوم شاق وجهود من العمل المصعب ، للمحامية الشابة (هناد - بوسى) وكذا زوجها (علوى - محمود ياسين) - والذي ترك المحاماة كي يشق طريقا مختلفا في مجال طبع ونشر الكتب فإن الفيلم كما رآه الجمهور على الشاشة ، لا يظن المشاهد إلى خضم تلك الأحداث . ولا يعطيه مذاقا الساخن كمشكلة فاضل بسا الكيل وطفح . وحيث صابر الحصول على شقة حلما مستحيلة ومطليا عزيز المثال .

ذلك أن بالقيلم هشرات العواقب والحواجز والتي وضعت دون قصد (ربما) بين الجمهور وبين بطل المشكلة (هناد وعلوى) وهي مشكلات يتبع معظمها من طرفة بناء السيناريو وبشكل السرد الفيلم . والتي اتهم بضايف كثيرة ومشوكة . أغلبها يشتت انتباه المخرج في أحسن الأحوال ، ويعطيه لا يخدم الهدف النهائي للفيلم .

وهي أحداث وتفصيل تجعل السياق العام للفيلم بطيئا متمهلا ، يسمح للمخرج أن يفلت من قبضة الشائكة ويسرح بعيدا . . . هير أن الذي يبحث عن الأصل في فيلم (النساء) أنه الفيلم الثامن لمخرجه (تاجيه حبره) . وهي التي عرفها السينما المصرية كمتجبة لا تبذل باعلا في سبيل حشد طاقات فنية جيدة وميزة (كمال الشيخ خرجا نور الشريف وبوسى . . .) والتي كسدت من محاسنها وظهرهم ليلم (الصرافة والبطاوس) ، وهي الأفلام لم يصادفها التراجع التجاري وأن كانت قد صنعت بدقة وترفع عما تدخره السينما التجارية من مبادئ وإسفاف . وهذا في حد ذاته شيئا يحمد للمنتجة المخرجة فيما بعد . وهي خرجة تظهر لقررات فنية جيدة عندما تريد ذلك . ولعل مشهدي البداية في تقديم كل من عنصرى البطولة (محمود ياسين) ثم (بوسى) ، هما من أكثر المشاهد داخل الفيلم إيجازا وتعبيرا وإرهاصا بما سوف تراه في بقية أ:راء الفيلم .

بعد لقطة تأسيس بالوراميه لاحة وذكية تستعرض فيها الكاميرا طاعا واسعا من مدينة القاهرة - حيث توى أبراجا شاهقة تجاورها مساكن أخرى تزيمة متواضعة عبر هير تتدفق بين ضفتيه مياه كثيرة وكأها جدارا سميك يفصل بين صالون ، تدخل الكاميرا مباشرة ناحية (محمود ياسين) لكي نعرف أنه يعمل بنشر الكتب الجامعية ، وأنه لا يخلق من ذلك أى ربح ؟ . ومع ذلك فهو مستمر في عمله بدأب ويستعمل نشر كتاب (ميتافيزيقا التأمل) ٢١ . وهي ملحوظة أخرى نضيفها إلى افتقار المصداقية في تركيب شخصية (علوى) (محمود ياسين) فكيف يراى نشر كتب لا يربح منها ؟ ومن أين له تلك الدار الفاخرة للنشر ؟ ولأن الفيلم لم ينتج في توضيح ذلك فهو يلجأ إلى الخطائية والمباشرة كليا في مشهد رفض (علوى) نشر كتاب لأحد السماسرة رغم أنه أخرج بضمة ألوف من حبيته كانت كافيه لحل كل مشكلات (علوى) التي لم نرها ولم تحسها إلا من خلال الحوار فقط ويأت

حول فيلم النساء

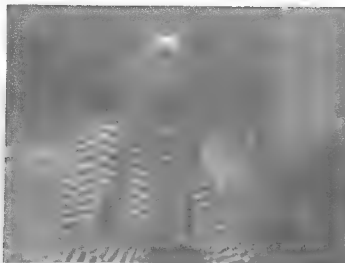
فاضل الأسود

تزداد الحياة من حولنا تعقيدا وصعوبة ، فتتوه كواهلنا من ثقل هومها . فيختنق الحب ، وتوتو الإبتسامة ، ويختفي الأمل . ونجد أنفسنا تدور وتدور مثل ثيران السواقي في طريق بلا نهاية .

حول هذه الفكرة تدور قصة فيلم (النساء) ورغم بساطة الفكرة ، وتكرار طرحها - فهي جوهر العلاقة الأبدية بين الرجل والمرأة - إلا أنها عند (هناد جاد) صاحبة القصة والحوار تأتى مفعمة بالشاعر ، مشبعة بالأحاسيس .

وإذا كانت مؤلفة القصة السينمائية قد حاولت جعلها أن تقدم مرئية حزينة - في قالب رومانسي -





مشهد تقديم (بوسى) والتصرف عليها من أكثر مشاهد الفيلم رقة وشاعرية وبساطة . حيث تنفق الكاميرا في مستوى أقل كثيراً من مستوى النظر . ثم ويدا ويدا تبدأ المحادثة (هاد - بوسى) في الظهور . وكأنها ترتفع تدريجياً من أسفل إلى أعلى نحو القمة ، حتى تسيطر بجمعها الواضح على كافة المراتب الأخرى داخل الكادر . وهو من أجل التشبهيات البلاغية الجميلة التي تستخدم في وصف شخص ما . وتنقل الكاميرا تواصل تسجيل مشوار (هاد) داخل المحكمة حيث نراها أدخلت في الحيط على الدرج ولكن في لحظة متشابكة وهو ما يعنى أنها متواجبة للمشكلات والصعوبات ، ولكن دون أن تهاجر تحت ثقلها . فهي ما زالت تبط ، ولكنها تواجه الكاميرا وتقدم نحوها بإصرار وهي كناية عن كونها ما زالت قابضة على ناصية الأمور قادرة على التحكم في مصيرها (عدم تلاشيها أو تضالول حجمها) وهي كلها على تهيئة نادر يصيغ بلاغية من تشبيه وكتابة صيفت حتى المستوى التصويري ويشكل جملي على المستوى التصويري والتشكيل مما .

نقص تغزل على الرجل .. لكنها مجرد ثلاثج وقع فيها السيناريو (دون قصد) فهو يعنى شيئاً ولكن النتائج العملية تأتى بشئ آخر .

وتبدو قصة (ناديه ونسيمة) صديقي (هاد) كقصص فرعية يراد بها تحقيق المجرى العام لقصة (هاد وجولي) . لكنها أضالاً حيناً تغلغل على الخفض لأحداثها على الكثير من التفاصيل والجزيئات والأحداث الجانبية ، والتي لا يراع فيها الاقتصاد والتكرار .

ويبدو للمثل (نجاح الموجي) زوج (نسيمة) كنقطة تداخل داخل الفيلم بإصراره الدائم على استخدام (لازمة) يتجه لا تفسير ولا تبعث على الضحك أو الابتسام ، بقدر ما تصيب المخرج بالأسلم والغبين وتبعد بالتالى عن أحداث الفيلم لكن يتبادل معه كل الحق ، هل يعقل أن يكون (نجاح الموجي) بطريقة الفجوة واستغفاره بطريقة (الطليحين) وأسلوب تفكيره الغريب فزوجاً غريب الجامعة حاصل على لسانى فلسفة ؟ واعتقد أنه أحسن على مجموعة الدامان بالقلم قسراً ، جرياً وراء بعض البسمات التي قد تقدم موقف الفيلم أمام الشك . لكنه ظلم حيث إنه لم يرسم له الدور المناسب .

ورغم أن الزيجات الثلاث تعان من مشكلة إيجاد سكن بدرجات متفاوتة . فإن السيناريو يجد حرجاً من تلك الأزمة (نجاح الموجي زوجة) لفظ فهو يحصل على شقة غليك ولا يفسر لنا السيناريو كيف ؟ فهل طريقة نيجاح بعملية الشهر العقارى جعلت منه موظفاً مرتتباً ؟ خصوصاً عندما نجد الفيلم قد أنزل به عقلاً عساراً وجعله وزوجته وأطفاله جثاً صامتة تحت أنقاض العمارة حديثة البناء ؟ تأتى قصة (ناديه - ليل) على (واتي ثقلت السكن مؤقتاً في منزل أسرة زوجة - لا يبدو أمامها من سيول في الاستغلال بشقة سوى السفر إلى الخارج (الكويت) وكان يكفى لذلك

ولأن الفيلم لا يريد أن يجعل منها الأذى الضخمة ، أو التي تعان من أي تصور . فقد أرفقها السيناريو سلسلة متتالية من المآزق . فهي مشرولة بالفضايا ويستغفرها عملها بشكل مستمر ودائم يصل إلى حد المبالغة . وإذا اجتمعا (هي وزوجها) في كادر واحد فهو إما للحدث من قسلة أو المحصول على الظالم اللامع لفرع شقة وإما لطاغره بأيا أكثر جلبة وأولر نيجاحاً منه . وقد تنهم كل ذلك على أنه تكليف لوظة افتداد اللادة والمأوى والخموصية المشتتة في الفشل في امتلاك شقة .

ولكننا لا نستطيع أن نتعاطف مع سوك (هاد) الباره والمتعاطف ثم المدلول في مشهد صيغ في تكوين تشكيل جميل ولا يخلو من المدلول في مشهد صيغ في تكوين تجلس مولية وظهرها لزوجة (علوى) يهيمكة في قرأة أروان أحد الفضايا . يتأى يجلس هو على مائدة الطعام في لحظة جانبية تؤكد معنى الانفصال والتهاد بينها على المستوى الصوري . وعندما يتقدم نسيمة حاملها لطفة - من اللحم في حتى بالغ قلائد - أتت في تجلس هكذا مع بعض منذ ثلاثة أشهر فيكون الرد عازين السبب الضخمة وأقدم أنكم معاك ؟ وهي عملية أكثر ما يجب حتى أنها تسمى وأجانباً كزوجية . وعلى الخليل منها بعض الفيلم زوجة بالجلبة والأتايه الأسرى ، والحس الوطني حيث نعيد يتابع أحداث اختيار أحد قادة منظمة التحرير الفلسطينية . وهو تان تشكيل واحد ، سجن فته في لوحة وحيدة ومكررة فهو لا يرى في العالماً إلا وجهه وزوجته (هاد) .

ويأى وصفه بواسطة الحوار على لسان زوجة بأنه ومسبون ورفض المشورى الفكرى للشعب المصرى . . وعنده مثل ومبايعه . . لا يمكن أن يتنازل عنها . . فمأذ يمينه إنذ ؟ ويضئ النظر عن إثيرة الخطائية والمباشرة فهي ليست مطلب أو أوجه

الإشارة لوجزة دون الدخول في العديد من الجزليات المكررة والزائدة ، وكأنه لا يكفى أن نرى الظاهرة مثلاً وهي تغلق عجلة في البحر لالة على ذلك السفر لكن الفيلم يتعمقنا بلطف على علوى داخل السوق الحرة بالخط ، ثم لضيفة تتأدى على ليل باليكرسون ، ثم لفظة لساعة الميكرون على ليل علوى تستمع إلى النداء ، ثم لضيفة الأرضية في مكتب الاستعلامات ، ثم ذهاباً آخرى إلى المكتب طيباً بلفظن لصورة كبيرة لأمر دولة الكويت كل ذلك من أجل أن نعلم أنها سالت بالفلع للمعمل في الكويت !! أما موسيقى الشاتن حين أبى السمود ، فقد كانت عامل انفصال وتعاد من بين الشائقة والجوهري . فهي تصمت حيث يجب عليها أن ترمي أو تعمق أو تشارك . بينما تواصل العزف دون توقف في لحظات كان الأفضل أن لا تخطى وكأها صبور ماء جرات جلده - وكانت تكفى جملة موسيقته ما يظن على (لايت موبيل) لكن يترأخد الشخصيات أو بعض المواقف . وحتى لا نضع مجرد عصر مصاحب وكأها صادرة من ميكرفون فرح جاور أو مدباح الجيران .

وهي أشياء في جعلها وأن تبدو بسيطة ، فإن إحكام السيطرة عليها . استثمارها يعود إلى عمل المخرجة في الختام الأول . وهي التي تعرف أنها "أثرة" وبذلك هو استخدام وتطرح كالة أدوات التثير الفني لديها ويشكل تابع .

إن أهمية فيلم (النساء) لا تعود إلى كونه فيلماً كتبه امرأة وأخرجته امرأة حتى يصبح كيا يبدو ظاهرياً للجمهور (فيلم أنثاى) - وهو ما قد نود مناقشته في مرة لاحقة - وهو أيضاً ليس فيلم عن النساء . ولكن نود أن نعرض إلى أنه محاولة صادقة من أصحابه ل طرح قضية مهم قطاعاً واسعاً من الجمهور . وهي محاولة من الكثير من الترابيا الفنية . لكن الترابيا الحسنة لا تكفى وحدها لصناعة فيلم . فمنع بالتناظر عمل أكثر توليفاً وتجانساً من خرجة محمد التير ولديا الكثير ما يقال ●



وهل لي أن أسأل في أن تنشر روايتي في مجلتيكم
روسكي ستينيك؟ إن فكرة الرواية لا تتعارض بأي
طريقة مع ما تنقله مجلتيكم .

«إنها وصف سيكولوجي جريئة . شأب مطرد من
الجامعة ، بروجوازي من حيث خلفيته الاجتماعية ،
يعيش في فقر مدقع ، يترز ، مدلوعاً بالبطش
وأضرب الفكر ، أن يخلص نفسه من حالته المتسمة
عن طريق ضربة جريئة واحدة . وهو يستسلم للأفكار
الغبية التي يثق أن تنتشر . ويقر الطالب أن يقتل
مراية عجوزاً ، وهي زوجة موظف صغير . . المرأة
العجوز غبية ، صماء ، مريضة ، شرهة ، وهي تحصل
على فوائد روتينية ، وهي ذنينة وتدثر حياة شخص
آخر ، أختها الصغرى التي تعلمها هي رغم أنها تعمل
من أجلها . «إنها لا تنبذ في شيء . أي فرض لها في
الحياة ؟ هل هي مفيدة لأى شخص ؟ تلك الأسئلة
تخرج الشباب من طورهم . فهو يقرر أن يقتلها
ويسرقها ، لكن يساعد أمه ، التي تعيش في مدينة
إقليمية ، ولكن يخذ أمته ، التي تعيش مع أسرة ممالك
عقداريخي بإحسانها وصيفة ، تلك المخططات
الشوانية لرأس تلك الأسرة ، تلك المخططات التي
بهذه بتدبيرها ، ولكن يأس دراسه ، ثم يسافر إلى
الحارج ، وبعد ذلك يكون أمنا بقية حياته ، حازماً
وصلباً في تحقيق واجبه الإنسان نحو البشرية . الأمر
الذي سوف يعرض من الجريئة ، إن كان يوسع أمه أن
يسمى جريمة . . . قتل المرأة العجوز ، الصماء ،
الغبية ، الذنينة ، المريضة ، التي ليست لديها فكرة عن
سبب وجوبها على قيد الحياة والتي كان من الممكن أن
تموت بعد ذلك بظهر على أية حال .

«ورغم أن من المصنوعة بكتان تفيد مثل تلك
الجرالم ، أي أنها تتحرك ورامداً دائماً تقريباً دليلاً تا
لفظاً وما إلى ذلك ، ويتوقف الأمر إلى أقصى حد على
الصدلة التي تكون دائماً - تقريباً - ضد الجرم ، فإنه
ينجح ، بطريقة ترجع بصورة كاملة إلى المصادفة ، في
تفيد خطه وبدون صعوبة كبيرة .

لقد تم شهر تقريباً قبل الكتابة البتالية ، ولم يكن
هناك أدراكي ، بل لم يكن أن يوجد أي أثر ضابط . فهاك
هناك أياد كامل السار السيكلوجي للجريمة . فهاك
مشاكل غير قابلة للحل تظهر أمام القائل ، وتبدل قلبه
مشاعر غير متوقفة وغير متظرفة . لقد وقع في بداية
الأمم في مصيدة الحقيقة الإغية ، والقاتل الذي سنده
البشر ، وهو مضطرب إلى التليغ من نفسه ، مضطرب ،
حتى إن إذا كان لابد أن يهلك في السجن ، إلى أن يعود إلى
الناس من جديد . لقد أرفعه الشعور بالمروية
والانفصال عن البشر وهو الشعور الذي استولى عليه
بمجرد ارتكابه الجريمة . وأخذ كاتون الحقيقة والطبيعة
الإنسانية ينجذرا أرحها . فالجرم يقر من تلقاء نفسه
أن يقبل العذاب ليكفر عن جرمه . . . رذ على هذا أن
قصص جرحي بأن العقاب الذي يجتده القاتلون يفيث
الجرم أقل كثيراً ما يظن مغرعو القاتلون . ويرجع
ذلك إلى أن الجرم من شأنه يحتاج إليه أخلاقياً .

كيف كتب دوستوفسكي رواية الجريمة والعقاب؟

بقلم كاريكين
ترجمة وعرض خليل كلفت



نقدم في الصفحات التالية عرضاً موجزاً
لأربعة فصول من كتاب «إعادة قراءة
لدوستوفسكي أو «قراءة جديدة
لدوستوفسكي» مؤلفه كاريكين .

وترجع أهمية هذه الفصول الأربعة من الكتاب المذكور
إلى أن المؤلف يبالغ فيها العملية الإبداعية ذاتها ، أي
الطريقة المحددة التي ألف دوستوفسكي من خلالها
أعماله ، وتكونت تطيق عهده : الجريمة والعقاب ،
التي بعدها المؤلف راعية رواقع دوستوفسكي . ويضع
المؤلف أمام أعيننا ثلاثة مستويات لتصور
دوستوفسكي للجريمة والعقاب ، أو أنه بالأحرى
يضع إلى جانب المستوى الذي يعرف الجميع مستويين
آخرين ، إلى جانب الشكل النهائي أي الرواية
الطبيعية يصبح المؤلف شكلها الأرق أو الجني ،

ويتمثل في رسالة كتبها دوستوفسكي إلى كاتكوف
عمره الجملة التي نشرت الرواية لأول مرة على
حطفت ، وفي تلك الرسالة بين الراوي العظم فكرة
وعظمة روايته . أما الشكل الوسيط الذي يتطور
الشكل الجيني من خلاله إلى الشكل النهائي يتمثل
في المذكرات الخاصة بالرواية ويدرس
فيها دوستوفسكي مختلف أحداث وخصيات
وتقنيات ولغاصيل وملائق الرواية التي كان يمزج
كتابتها أي الجريمة والعقاب ، وقد اهتمت من مذكرات
ملائمة في كتابة روايات أخرى ، الأخرى كازاموف على
سبيل المثال .

ولا جدال في أن الدراسة التطبيقية لعملية الإبداع
ذاتها عجم جمهور القراء كما عجم الكتاب أنفسهم
وبالأخص شبابهم ، وعلى هذا نستعرض في هذا
الأربعة من الكتاب المذكور مع التركيز على نقاط
عديدة . ويبدأ المؤلف بمناقشة كما يلي :

من الغريب أننا في أغلب الأحيان نعرف من أعمال
الذين أكثر ما نعرف من مبدعيها . وعلى سبيل المثال
فنحن نعرف دون كيخوته أفضل كما نعرف
سرفانتيس ، وهاملت أفضل من شكسبير ،
وراسكو لتيوف أفضل من دوستوفسكي . وقد
يقول كاتل : ولكن هذا ليس غريباً أبداً ، إن هذا
وحده هو الطبيعي ، لكن هل هو حقاً كذلك ؟
والواقع أنه دون أن نعرف الذين المنفرد من أجل
أعمال الفن من جانب مؤلفيها - الكائنات البشرية
ذات الآلام البشرية - لا يمكننا أن نأمل في أن نفهم تماماً
الأعمال ذاتها . وتبرهن العملية الإبداعية أن إمكانيات
الإنسان غير قابلة حقا للاستنفاد ، ولكن المبدع أكثر
واقعية ، وأقوى دلالة ، وأوفر حيلة من أي عمل من
أعماله .

وعندما ننظر إلى العالم الرحب والعدد الهائل من
الخصيات ، الذين أبدعها دوستوفسكي ، لا نملك
إلا أن نمجيب كيف استطاع شخص واحد أن ينتج كل
ذلك في تلاق للذي القصير لحياة الإنسان ، ولأسيما
شخص لم تكن الحياة بالنسبة له فراشا من العود .
وتتمثل المعجزة الكبرى في الإبداع الفني في واقع أن
«غير العادي» يولد من «العادي» ، وأن «التقليد»
يخرج من «غير التقليد» ، ولا يمكن لهذا أن يكون شيئاً
خلفاً لهذا بشكل جوهر العملية الإبداعية . وأفضل
برهان على هذا تقدمه مذكرات دوستوفسكي الخاصة
برواية الجريمة والعقاب .

وكما هو معروف ، أحرق دوستوفسكي نسخة كاملة
- تقريباً - من الجريمة والعقاب (ومن حسن الحظ أنها
لم تضر بكاملها) . ولا تزال النواقل الكاتمة وراء هذا
التصرف غير واضحة تماماً .

في سبتمبر (أيلول) ١٨٦٥ ، كتب دوستوفسكي
ورسالة إلى م . ك . كاتكوف ، عجز روسكي ستينيك
(ولم يبق سوى مسودة من هذه الرسالة) :



دوستوفسكي

وهكذا يمكن وصف الجبرية والمقاب، كما تصورها دوستوفسكي في سبتمبر (أيلول) ١٨٦٥، في إطار النطاق الست التالية التي لا تغفل، بطبيعة الحال، الحبكة بأسرها .

- ١ - الدوافع وراء الجبرية نبيلة تماماً .
- ٢ - لا تتمثل الجبرية إلا في قتل امرأة عجوز، مؤرانية .
- ٣ - الأحداث السابق للكتابة النهائية، يغطي مدة شهر تقريباً .
- ٤ - الاعتراف الطوعي والتدم من جانب الطالب لا يقتضيان .
- ٥ - التكفير عن الجريمة ليس أمراً أساسياً في الرواية .

٦ - الحبكة جرى تصورها على أنها اعتراف يُقَل به جرم .
في النسخة الأخيرة (المشورة) تعرضت هذه النقاط الست لتغييرات جوهرية :

- ١ - الدوافع وراء جريمة (راسكو ليكوف) تشمل على الجنون بتأويلن الذي يجهجه خداع النفس حول الأهداف النبيلة .
- ٢ - هناك ضحايا آخرون بالإضافة إلى الزميلة العجوز، وهم يملكون ليزا التي كانت خبيثاً وأم راسكو ليكوف، وبميوكلتا الذي نجا من قسطنطين الأشغال الشاقة : وفي أحلامه يرى راسكو ليكوف العالم بأسره يهلك .
- ٣ - تغفل الحبكة فترة تمتد حوالي عامين وعقدان يبدو أنها تمتد إلى أصفاء الألبان .
- ٤ - الاعتصاف بالجبرية، والتسليم عليها، والتكفير عنها، لا تجري في الوقت نفسه : يمتد راسكو ليكوف في اليوم الحادي عشر بعد الجريمة لكنه لا يتدم عليها إلا بعد ذلك بشهاتية عشر شهر .
- ٥ - للجرم الطالب لا يجد طريقه إلى التكفير في الحال .
- ٦ - السرد مكتوب بصيغة الغائب .

في النسخة الأخيرة، المشورة، هناك - ألباً - مقال راسكو ليكوف ولغة عالمة مارميدالوف والموضوع الذي يلي دون تغيير، والذي هو أساس في الكتاب بأسره، هو الشعور بالمرءة والافتصاص في البشر والذي ... أرقده . لكن شيئاً واحداً جل: التصور المبكر للرواية حل محله تصور جديد (يعبر عن) معه بعيداً الشكل الجديد والحلقة الجديدة) .

لنكتنب الآن أن نلاحظ أن رسالة دوستوفسكي إلى كاتوكوف قد تمت تصورها للرواية لا يمتد أن يكون - بإقتضائه من الرواية المطبوعة - تصوراً قريباً جداً . والواقع أن المذكرات الخاصة بالجبرية والمقاب هي التي قُلا هذه الجبرية المائلة . ولذا لمنا الرواية كما تصورها الرسالة نجد أنفسنا إزاء التساؤل

هذه التغيرات في المحتوى تعديلات جوهرية في الشكل، من أهمها التخل عن رواية الاعتراف لصالح رواية يسرها المؤلف، ومنها السطر الأخير في الرواية، ومنها البناء المقلد الذي أصبح عتوما وأصبح يحتم بدوره حساباً وإعداداً بالنسبة للذقة المعمار في بالغ التقيد والروعة والحسوة .

والواقع أن المذكرات الخاصة بالجبرية والمقاب، والتي يظهر من خلالها تدريجياً هذا التصور الجديد، جوهرياً للرواية، تكشف عن الحساب الدقيق لكل العناصر الرئيسية قبل الكتابة النهائية، كما أنها تساعد القارئ والنقاد في إضماره وتفسير نواح قد لا يسيل كشفها بولنيا .

والآن ... لقد حدث تحول في الدوافع، بلذاً من راسكو ليكوف الذي يرتكب الجريمة (وسيلة خاطئة) ببدل إلقاء آثم وعنه ونفسه (ثم يتصور واجبه الإنسان نحو البشرية في بنية حياته) ... أهداف تليق لها [أصبح لدينا راسكو ليكوف ... الذي هو في المقام الأول مؤلف المثال إزاء الذي يقسم البشر إلى فئتين ودفع هذه الفكرة إلى أنصاهما بين القتل الجماعي لصالح تأويلن ماً أو آخر، وراسكو ليكوف شخص مسود من فكرة شخص (واكتله، فكرة)، مثل كيريلوف في رواية الشياطين) أو كما يقول من نفسه : وسود من فكرة شخص (واكتله، فكرة)، مثل راسكو ليكوف الذي يستحوذ عليه تصور يقسم الناس إلى «تأويلات» و«بؤساء» ويحل لفظة الأول أن تخطي العبث عند الضرورة من قبل، على ما يقتضيه بالجملة . وتوسل على هذا الشاب، يحكم طيشه وبصم عقله، الاجتماعية البائسة، الرغبة في أن يكون نابليون، في أن تخطي العبث، لإفناء نفسه وأسره والإنسانية قاطبة ... وهذا الهدف الظالم يحتم والوسائل والتدابير التي تقوم بدورها يكشفها المذهب الخفي الذي يوجهه خداع النفس .

لكيف يؤثر هذا التطور العميق في الدوافع وراء الجبرية (أو في صميم المحتوى والمحاكمة التي تنبئ عليه) ... كيف يؤثر في تطور الأشكال والأساليب (عليه) الرئيسية في الرواية ؟ ...

ليس من المدهش، إذن، أن نجد دوستوفسكي يعمل في التشريع الرئيسي للرواية (بهدف إزالة أشكائكم الذين، فيما يتعلق بدوافع الجبرية) في الوقت نفسه، الذي كان يحاول فيه أن يقرر ما إذا كان ينبغي أن يكون السرد بصيغة المتكلم أم بصيغة الغائب . وقد اختار الأخير، وألفاً شكل الاعتراف من تحت للمذكرات .

حسب الحلقة المبكرة، كان على راسكو ليكوف أن يبدأ يوميات - اعترافه في اليوم الرابع (١٢) بعد جريمة القتل التي جرت في ٩ يونيو . ١٦ يونيو . في الليلة التالية بدأت يوميات وقصيت أربع ساعات في الكتابة .

داخل بحيث لا يمكن الاحتفاظ ببعض عناصرها الرئيسية دون بعضها الآخر، وكان لي تصور جديد بصورة جوهرية يعني تحطيم الاتساق القديم بكل المقامات الجوهريّة، تلك المتصلة بالمحتوى وتلك المتصلة بالشكل على حد سواء .

كان تصور الرسالة ينطلق من فرضية لحوادث أن والد راسكو وراء الجريمة كانت نبيلة لجماء وأن كل ما هنالك أن راسكو ليكوف عمد إلى تحقيقها بوسائل عاطفة وشريعة . وهذا المصير الجوهري في تصور الرسالة يحدّد بنية العناصر . لمن الظهني تماماً أن يكون التليغ الطوعي والاعتراف والتدم نفس الشيء الواحد، ومن الظهني تماماً ألا ينجح الأمر إلى وقت طويل، حيث لا يقتضيان الاعتراف والتدم من بعضها بعضهما البعض في الأزمان، وبحيث لا حاجة إلى وقت تستغرقه عملية معقدة تنصل في نهاية الأمر إلى التدم وتفتح الباب أمام التكفير عن الجريمة، كما أن المطلق أن تكون أبعاد الجبرية والرواية عديدة، وأن يجري تجميع كل ذلك ببنية دينية، كما نوحى الرسالة .

وكما سوف نرى، يتطلب هذا التصور بصورة جوهرية . وبدأ هذا الانقلاب من صميم المحتوى، من مسألة الدوافع وراء الجريمة . ففي الرواية المطبوعة دوافع ظلة تحققت من خلال وسائل شريرة وأقت إلى المأساة والكتابة ودوافع نبيلة تحققت من خلال وسائل طيبة وأقت إلى نتائج طيبة . واحتدم صراع الدوافع والأهداف داخل البطل، وأصبح كل حل سهل سريع بإطلاقاً ومقتضلاً وغير قابل للتصديق . ومن هذا التصور ينشأ اتساق داخلي جديد بصورة جارية بين عناصر الرواية المطبوعة . فالتليغ والاعتراف شيء والتدم والخص والتكفير شيء آخر مختلف . ويحتاج ملء هذه الفجوة إلى عملية طويلة حاللة بالصراع . كما ينتج التصور الجديد أفكاراً جديدة وأسماء . فالجبرية ترتدي أبعاداً هائلة بدوافعها المعقدة، بكثرة ضحاياها الماشرين والمحتلمين، بتعقيد شخصية البطل التي تتوسل على عناصر متضادة بجهة بحيث يمكن السير في نهاية الأمر في المجد عالم مختلف وحياة مختلفة . وتضم

بعد ذلك نقرا «لكن تقريراً .. عن؟» ولن؟؟ شطب دوستوفسكي هذه الكلمات ، لأنه لا بد أن يكون قد أدرك أنه كان من المستحيل لقاتل أن يتقلب إلى كاتب بصيلات من جريحته في اليوم الرابع بعد الحادث (في النسخة والمنشورة نجد راسكو ليكوف لا يزال في ذلك الحين يريد نالذ الرصي في اليوم الرابع).

كنا عمل راسكو ليكوف ، حسب خطة دوستوفسكي المبكرة ، أن يصبح «كاتب اختزال» لنفسه : وهنا تنتهي القصة وتبدأ اليوميات .

غير أنه سرعان ما تفتت الخطة ، وأصبحت القصة معقولة ظاهرياً : «سوف أروي كل شيء في المحكمة . سوف أسيده كله . وأنا أكتب لنفسى ، لكن ليقرأه الآخرون أيضاً ، كل قصص ، إذا شاموا . وهذا اعتراف ، اعتراف كامل - سأرجم منه صدري ولن أكتب أى شيء» . وهذا يمكن جسمانياً وسيكولوجياً ، على حد سواء ، لكن هل يمكن أن يقوم بالاعتراف بمثل هذه السرعة بعد القتل ؟

عندئذ قرأ المؤلف أن تكون القصة وتقريراً في شكل يوميات .

لكن بعد ذلك يتصف صفحة :
خطة جديدة

قصة مجرم
مكتبة أهوام
(نكتي نخططة بمسألة منها) و

هذه خطة أكثر واقعية . وعلامة أهوام ليست واقعية ، فهي المدة التي حكم بها بالسجين على راسكو ليكوف . وأنا أظن أن الخطا يبدأ فعلاً جديداً في حياته ، فمن الطبيعي أن يستدعي أحداث الماضي .

غير أن الخطة الجديدة فُرِطت صمويات بعينها ، لأنها طرحت السؤال حول معنى الحياة الجديدة التي وجدها راسكو ليكوف . كان هذا سؤالاً طبعياً يمكن طرحه حيث إن وقت كتابة الاعتراف كان قد تم منته . مع ذلك كان على الاعتراف ذاته أن يعي ، لكن ليس طويلاً . ففى الصفحة التالية نقرا :

خطة أخرى
القصة يسردا المؤلف ، وهو شخص لا يرى لكنه كل المعرفة ولا يترك البطل حتى لدفينة واحدة . وهكذا كتب دوستوفسكي ، في بداية الأمر ، دور وكاتب الاختزال .

بعد صفحات قليلة نجد وصفاً أكثر تفصيلاً للخطة الجديدة :

وأيد النظر في كافة المسائل في هذه الرواية . غير أن الحكمة يجب أن تصبح بحيث تكون القصة يسردا المؤلف وليس البطل . وإذا كان ينبغي أن تكون اعترافاً ، فلا بد من توضيح كل شيء بصورة مطلقة . ويجب أن تكون كل لحظة في القصة واضحة بصورة كاملة .



«ملاحظة - إذا كانت اعترافاً ، فلابد أنها ستكون في بعض الأجزاء مفتعلة وسيكون من الصعب تصور لماذا كتبت .

و لكن من ناحية المؤلف . هناك حاجة إلى قدر هائل من السذاجة والصراحة . يجب أن يكون المؤلف كل المررة وتاجها في أن يلقم إلى القارئ فرداً من الأفراد الجبل الجديد .

وعكسا . . . من المبارة للسلطوية ، وليكن تقريراً . . . عن؟ ولن؟؟ ينتهى دوستوفسكي إلى إدراك وأنه سيكون من الصعب تصور لماذا كتبت . وبهمة وإعادة النظر في كافة المسائل» وثت إلى المؤلف نفسه .

يمكن هذا التغير في الخطة صراعاً بين الدوافع : لقد رغب دوستوفسكي في بيع راسكو ليكوف ، في أن يكشف الكائن الإنسانى فيه ، في أن يمنحه حياة جديدة ، وكان يدرك - في الوقت ذاته - الصمويات المتصلة بتصديق هذه الرؤية . ولأنه هو ذاته مرّ بهذه الصمويات ، فقد كان قادراً على الدخول في أعماق مشاعر بطله بصورة كاملة .

والواقع أن قصة حول بطل تقتضى تقصيص المؤلف لتخصيص ذلك البطل ، غير أن قصة بربوا البطل تحتاج إلى التفتيش الكامل من جانب المؤلف . وفي إصداره للرواية التي جرى تخطيطها أصلاً على أساس أنها اعتراف توصّل دوستوفسكي إلى فهم أعمق الدوافع الحقيقية وراء جريمة راسكو ليكوف ، وأتى به هذا الفهم إلى رفض شكل الاعتراف لروايته . . . التي احتفظت ، مع ذلك ، ببعض عناصر اعتراف .

[رأينا منذ قليل أن دوستوفسكي رغب في بيع راسكو ليكوف وإلى اكتشاف الكائن الإنسانى فيه ومنحه حياة جديدة]

وتنتهى الرواية بفكرة العملية الطويلة والصعبة للملاد الجديد القبل لراسكو ليكوف .

[فما الذى رثه ، ورثه معه سونيا ، إلى الحياة ؟ يجب دوستوفسكي :] .

واحب رثهما إلى الحياة ، وكان قلب كل منهما يحمل بتابع لما هما من الحياة لقلب الآخر .

وفي المذكرات نقرا : «ملاحظة - : السطر الأخير للرواية : (غامضة هي الطرق التي يصل بها الله إلى الإنسان) .»

أن السطر الأخير في النسخة الأخيرة ، المنشورة ، يختلف من هذا السطر . ولدينا هنا مثال ممتاز عن كيف يمكن لفنان أن ينتصر على التصورات التي كونها في وقت سابق . ورفض هذا السطر ليس مسألة صعبة في متابعة الاتجاه الدئبي حتى النهاية بقدر ما هو تغيير من صراع بين التصورات المتصارعة التي كانت تحرق الكاتب .

[وننتقل الآن إلى النقطة الأخيرة . بقول المؤلف]

يسرهم تحليلاً للصرعة والعقاب والمذكرات الخاصة بهذه الرواية على نطلان الأدباء الخاص بالعزيمة والأواحية ، والشبهة بالسرير في أثناء النوم ، للعملية التي أيدع دوستوفسكي عن طريقها وروايته .

ويكن القول : إن دوستوفسكي كان واحداً من أكثر الكتاب انضباطاً عقلياً ، كان كاتباً يربى حياته بروايته بأقصى العناية والدقة . وعندما نقول هذا فإننا لا نقول بأن طريقة من شأن دور حسنة كفتان .

ومن ناحية بناء الحكمة يمكن أن نقارن الجريمة والعقاب بالكوميديا الإلهية التي طبق لها ذاتي نظرية للمعنى الرباعي للشعر - المباشرة ، والمجازي ، والأخلاقي ، والمتمثل - . وهي النظرية التي كان قد طبقها من قبل في العيد . ويتمثل المعنى المباشر للقصيدة - في تصوير ما بعد الحياة ، والمجازي - في فكرة العقاب ، والأخلاقي - في إدانة الشر والأشادة بالخير ، والمتمثل - في تمجيد حبه لبياتريس (وهو الحب الذي عاش في القصيدة) وتمجيد الله ، الذي هو الحب الذي يحرك الشمس والنجوم .

وفي تطوير المسوئيات المتعددة للمعنى وفي بناء الحكمة بمثابة ، فعب دوستوفسكي إلى ما هو أبعد كثيراً من ذاتي . لقد عرف دوستوفسكي جيداً ذلك القانون من قوانين الفن الذي ينبغي والمقا لا ينبغي للقارئ من أن يكشفه نفسه ، وأن يعيشه وكأنه سره هو .

والواقع أن دوستوفسكي ، الصوي المزعوم ، كان أكثر الكتاب عقلانية . ومن ناحية اللذة والإحكام يمكن مقارنة تجاربه في الفن بتجاربه في العلم ، في حين يمكن ملاحظة القوة العاطفية في كتابته بذلك التي في الموسيقى .



عالم السبيا من مختلف الدول العربية .
فمن الباحثين العرب يشارك كل من : نور الدين الصايغ مدير التلفزيون المصري ، عبد الكريم فايزوس : ناقد تونسي ، محمد الجرادى رئيس تحرير مجلة «شؤون» العراقية ، عبد الرحمن تيجلى : ناقد سينمائى تونسي ، حسان أبو غنيم مدير نقاش السبيا بالأردن ، حنان مفلحات الناقد السينمائى الأردني ، محمد سيد : ناقد سينمائى لبناني ، وقيس الزبيدي - المخرج السوري .

يناقش المؤرخ ، حبر لقاءاته باليونان ، أرمية أبحاث . البحث الأول يقدمه الناقد الأول حنان مفلحات ببرنامج «السينما المرى» وتغطيا التكنولوجيا والأديولوجيا ، حيث يتعرض فيه للوضع التقني للسبيا العربية ، ويرى أن المسائل المتعلقة بالثقافة السينمائية تستحق دراسة على الإطلاق ، وهي مستعجلة الجواب . غير أن المناقشة تكمن في أن السينمائي المرى يجد نفسه جبراً ضمن الوضع الراهن على البحث من حوله التقنية بفسره ، في مواجهته تحلف الاستبدوديات وتقص الجسرات في استخدامها ، في مواجهته جين المتصين وغير الدولة وبسطة الامكانيات المطلقة .

والباحث يعرض بالندوس - بعد تلك للامتحانات الفكرية التي شهدتها السبيا العربية ، ويخاصة في مرحلة السبعينات ، ونقش ظاهرة التقييم السياسي التقني . ويعقب على هذا البحث الدكتور يحيى عزس .

البحث الثاني يقدمه كمال وزى الناقد السينمائي المصري ببرنامج «ارتباطات السبيا العربية» ببحثه «الصور الشعرية» ، حيث يربط بين نشأة السبيا العربية ولور ١٩٦٩ بقيادة محمد زعلول ، مشيراً بالضرورة إلى الدلالة السوفيتية لأشياء ظلمت حرب الاستعمار مصر . ومن ثم يعرض البحث للأثر والتأثير المتبادلين بين تطور صناعة السبيا من أبنية التقنية ومن نشأة الفكرية وبين تطور الحركة السياسية الوطنية ، حبر محلات رئيسية مثل الحرب العالمية الثانية ثم ثورة ٥٢



أول متحف قومي/للاثار بيورسعيد

يجري الآن الإعداد لافتتاح متحف قومي للآثار ببلدية بيورسعيد ، ويقدم المتحف مجموعة من الآثار تشمل مختلف العصور ، ويتكون من طابقين وحديقة كبيرة لغرض الآثار التي تتحمل عروالم المصرية .

والمتحف مزود بأجهزة عرض حديثة ، وأصناف إضاءة متطورة ، بالإضافة إلى مجموعة من الدوائر التلفزيونية ، وأجهزة إنذار ضد الحريق وأجهزة .

ويقدم باختيار القطع الأثرية وتقلعها للمتحف الجديد فريق عمل مكون من مصريين والمحيط وبعض الفنيين .

الجدير بالذكر أن مدينة بيورسعيد كانت تضم متحفاً للآثار المصرية القديمة عدم كفاءة حولان ١٩٦٧ .



الهوية القومية في السبيا العربية

تنظم جمعية نقاد السبيا المصرية بالتعاون مع جامعة الأمم المتحدة (للمؤسسات العربية البنية) مؤتمرات سينمائية تحت عنوان «الهوية القومية في السبيا العربية» ، يوصي الأرباب والمجلس «شأ» وبعد ذلك في الحامسة مساء ، بمرکز الفن للإعلام ، خلف مسرح البالون بالعجوزة .

يشارك في أعمال هذا المؤتمر - جل متى اليومين - أكثر من خمسين بحثاً في



رحيل فؤاد حداد : مسحرات شعر السامية المصرية

هو ، حقاً ، بالمصريان للثى سامم بالذوق الأصظم في إيقاظ شعر السامية المصرية من وقود الزجل والمطاطيق الفكاهية أو الاجتماعية ، إلى وصعوه الشعر الحديث .

هذا هو فؤاد حداد الذي رحل فجأة يوم الجمعة لخامس في معهد القلب ببلدية ، إثر نوبة قلبية ، عن عمر يناهز الستين عاماً ، قضى معظم سنواته بدمت للشعر الشعبي المصري طرماً يتقلع به من الأضراس والأدوار والتراكيب ، إلى تجربة نية (فكرية وفنية) ترواجبه مع الانطلاق التي خطتها الشعر النضج ، فيما عرف بتجربة «الشعر الحرة» منذ أواخر الأربعينات وأوائل الخمسينات .

على أن فؤاد حداد ترك في حبه وصريه من الأجيال السابعة - فوق ما تقدم - فلولين كبيرين تمزج بها ، ويمتاز ، بين غيره من الرواد :

الغرام الأول هو «الشعر الموسيقي» المعززة التي كانت تكتبه - ويمكن بآ - من استعجاب قصص طائفة موسيقية في الآداء المعنى الشعري .

والغرام الثاني هو «الذلال القدرى» المرفق والطناني ، الذي مكت - ولكن به - من كشف الامكانيات المطلقة في ولقاء ومفردة العامية لمصرية .

وقد كشف حداد طبعين الغرامين الكبيرين أن شعر العامية أغنى وأعمق وأرقص من أن يكون مجرد فكرة وسياسة زاعمة وحيلة .

سأولاً للشاعر الذي قال :
والأرض يتكلم حصى وطن حنين
ودخل قدس فلسطين
أصلك ميم وأصلك طينة

إعداد حلمى سالم

حوارات التعدد المصري

على الرغم من كل ما يمكن أن يقال - وما يمكن أن يقال كثير نفل مصر ، كواقع سياسي وقانوني ، مختلفة اختلافاً كبيراً من كثير من البلاد العربية ، إذا ما نظرنا للآثار - بالطبع - في نسبتها لآ في إطلاقه .

للتأثير - ولو الصابر - على السبيا السياسية الفكرية هذه الأيام ، سيجد والمها حلاً بلا حوارات كبرى تدور في ساحاتها ، على صفحات الجرائد والمجلات ، في الكتب ، في المنتديات ، في الشارع والمقاهل .

الحوار الكبير الأول هو الذي يدور حول « تطبيق التسريفة الأسلامية » ، والحوار الكبير الثاني هو ما يدور حول « المخرج من المأزق الراهن » ، والحوار الكبير الثالث هو ما يدور حول « الجبهة الوطنية » .

ويصرف النظر عما يحمله به هذه الحوارات من اتجاهات وأراء ، فقلتت أنها ليس لها حساسة طلبة احساسية : سواء كانت حساسة تجاه الدين ، أو تجاه السلطة ، أو تجاهها بما في أن .

والحوار في كل قضية من هذه القضايا الثلاث ، يظل - على بعض الأحيان - بما لا يمكن من الممكن قوله منذ سنوات قليلة ، وما لا يمكن أن يقال في كثير من المجتمعات العربية .

هناك تفسيرات عديدة ومختلفة هذه الحلة من الحوار المرعى . على أن التفسير الأشمل هو الذي يرجع الأمر كله إلى طبيعة المجتمع المصري نفسه بأسره ، طبيعة يتشبه الداخلية المصرية والمعملة في أن إلى هذا التراث التاريخي الطويل من الفكر والفن والتعدد ، منها سيطرت عليه - لفترة - شهوة الرأي الواحد .

إن هذه الحوارات الكبرى تثبت حقيقة واحدة : هي أن هذا المجتمع أعظم من سطحة الباطني ، وأوسع من أن يحدده بالوحدة والفسر .



والقطاع العام في السبيل، وحق السبيلات التي رافقت فيها يد الدولة من الاتحادي السنائي ليؤكد للحق العام والتجارب والمخبرين، وما صاحب ذلك من نقص الوقت - من إزدياد الأزمات إلى القلم السياسي عند اختيار الجاد من فنان السبيل المحبرين والدرب.

وعقب على البحث في أبو شامى .

البحث الثالث يقدمه الناقد المصري سمير فرج بعنوان «السبيل والتأثير في الوطن العربي»، ويبحث فيه العلاقة بينها وبين حمار أرمية من: القرابية على الأعلام - تنظيم صناعة السبيل - نشر المعرفة السياسية - الإنتاج والتوزيع والفرض.

وعقب على البحث سيد ياسين .

البحث الرابع يقدمه الناقد والمخرج هاشم الصلبي بعنوان «المسألة القومية في السبيل العربية»، إذ يؤكد فيه حل المسألة القومية ببسبيل، على أساس أن الاهتمام بالتميز من الهوية القومية، لا يأتي نتيجة لربحية في التعبير عن الواقع القومي فقط، بل قد ما يأتي نتيجة لما يفرقه هذا الأخير عنه .

وعقب على البحث محمد بسوى .

جدير بالذكر أن هذه الأبحاث معدة ضمن مشروع «دور السبيل والفنون العربية باعتبارها عوامل راحة وترويح عن الوطن الأم»، الذى ينظمه قسم الدراسات العربية البديلة، التابع لجامعة الأمم المتحدة (وبمراعاة طوبى).

نضمن المشروع دراسات محملة في الصادرة والأدباء .



مهرجانات

إن الخطأ الذى أثير تقع فيه دائما... عندما يتحسس شخص فكترة ما... تتصل مندوبى المجلس إلى المستوطنين ويبدون تعجبهم أو إهماد أو حتى دهشة ليبدأ في تبليغ الفكرة... وتجد أنفسنا أمام سلسلة من الأخطاء تتوالى دائما... على حسب اسم مصر وسحبنا الدولة.

هذا ما حدث في المهرجان الدولى للأغنية على مسرح الصوت والصورة الذى انتهى بكارثة... سلسلة خلعت اسم مصر... وهي بترقة من كل هذا... وجدت أيضا عام ١٩٧٧ عندما تم مهرجان الإسكندرية الدولى الأول للأغنية في شاطئ اسكندرية بجديدة

الإسكندرية... ولكن بصورة أضعف ما حدث في مهرجان الصوت والصورة... وجدت أيضا عندما فكت حافلة الحزب... إقامة مهرجان دولى للأغنية عام ٧٢ إلى ٧٣... لا أكثر يتبعه فيد أن أمن من المهرجان عن طريق منظمة... فيدوف... وأرسل للتصليد... أحلتهم إلى اللجنة المختصة... المحاطة إن شاء المهرجان ١١

لقد قابلت أرماتو مديونى نائب رئيس الاتحاد الدولى لتنظيم المهرجانات الدولى للأغنية الخفية، فيدوف، عندما حضر إلى القاهرة عام ١٩٧٧ مندوبا عن المنظمة الخفية أمصال مهرجان الإسكندرية الدولى الأول للأغنية... ودل بيتا حدث حول المهرجان... قال: «إن مصر حديثة إن شاء الله على هذه المهرجانات... ولابد من حدوث أصطاء... وأعلم أن تلالاما في المهرجان... ثم قرأت له بعد ذلك كلمة من المهرجان تفرضا عن كلمة... فيدوف... على تصور من المنظمة الدولية... لسان لها أن مهرجان الإسكندرية الأول للأغنية سوف يكون... وهذا شك... وأحسنا من أظم الأحداث في حفل المهرجان الخفية... ومن الأهمية الكبرى أن إقامة هذا المهرجان في أفريقيا سوف يكون أول حفلة لتصرف هذه الفكرة وتوسيعها وأغنيا وتوسيعها إلى باقي أنحاء العالم... وقال أرماتو أن الاتحاد العام قرر إقامة حفلة مصر في يولييه ١٩٧٧... لأن لفته في مصر لاحدوها.

ولم يذكر أرماتو في مقالته أى اهتمام وقت في المهرجان على أمل أن تلالاما في لفة الثانية... ولم يعلم أرماتو أنه كان المهرجان الأول الأخير ١١ ولم يعلم أبدا كاتبت بكرة فكرة تحسنت لها الفكرة الإقليمية للمساحة... ومجموعة الإسكندرية... ولم تتكرر ١١ وأنا تحسك على العالم بشارت زائلة... وأتينا لسان جابرين في محفل مسؤولية ما تقوله.

وبعد مرور ١٣ عاما... أرماتو مندوبا عن المنظمة الخفية أمصال مهرجان الصوت والصورة الدولى للأغنية الخفية، وكنت أرى أن لا يخفى حتى لا يتأخذ من لفة الثانية ويبدو مندوب ١٣ عاما... للهلزل والفضائح التى لا يمكن أن تحدث في أي بلد في العالم... لقد يكرى الرجل إمام الناس وكأنه للسول عن هذه المهرجانات... وأخبرته أن مصر هي التي كانت تبنى وليس أرماتو... ولقد قرأت أنه أبقى إلى أمصال المنظمة ٥٦ دولة... فمخبرهم من الأناشيد... في مهرجان يقام في مصر ١١ ولاوى -

طبعاً ماذا سيكتب في مجلة «فيدوف» هذه لفة... ومصر بترقة من كل هذا... وأوى... إيفشا... سانا سيحول الفيوف الأجانب شعنا يصورون إلى بلانهم... سوف يظهرون بمصر في صحتهم عن طريق فنانين غير لامين، وليس لم شهرة فنية ذات قيمة.

لقد أتيت في فرصة مشاهدة أحد أكبر المهرجانات الدولى للأغنية الخفية... شعنا تلتفت دعوى من أوليمبياد الأغنية الخفية في ألبا عام ١٩٧٧... بصفتي عضوا في لجنة التحكم... ومبارزت أفكر تفصيل المهرجان حتى الآن... كل شيء كان همك نهاية الفيوف، تسهلات للصحافة وولات الألبا والتأثيرين، جمع أجهزة للدولة كلها مستعدة لتكون في خدمة المهرجان.

أقيم مهرجان باستاد حضره مائة ألف متفرج... الخفية السوفية أكثر من واقعة... الأوركسترا ملئت بخواهيد ثانية ومرتبة لكل فنان... فيوف الشرف من أشهر المنحنيين أمصال مديونى روسوس... وكذلك أشهر الفرق الغنائية الصغرى في العالم.

لمرح... على الرغم من كبره وأهميته... لقد قرر في الأعداد القليلة الجيدة... لسنا أخرج كل ما هو موجود في المهرجان بإيالي السبع... لم يكن هناك مشاكل أو أخطاء، ولم أن عدد الدول المشاركة في المهرجان ٥ دولة... بالإضافة إلى فيوف الشرف في الفنانين والفقرى المساحة... لقد حقق المهرجان أهدافه الفنية والمالية... وضع المستوى القومى والثلاثي بين الفنانين، وتنمية المهرجان الاجتماعية والثقافية بين دوله الدول المتقدمة... وساهم في تشجيع السياسة الدبلوماسية... لإيمان... وساهم في إيمان ١٠٠ ألف متفرج طوال أسبوع كامل... وحقن من وراء ذلك مكاسب مادية عظيمة الحال.

هذا يفرح في المهرجانات الدولية التي تشرف عليها... ولا حيل للمفارقة بين مثل هذه المهرجانات وذلك التي تميزها لصر... في سمنا.

إننا نطالب بالتخليق مع كل من نسب في الأمانة إلى سمعة مصر... وأن نضع إقطة إلى مهرجان دولى باسم مصر إلا أن كان تحت إشراف وزارة الثقافة... إن هذه الفعالية مستقلة سنوات ومجهود كبير نزيل آثارها الصغرى... وهو المسمى الحقيقي لوزارة الثقافة.

جلال فؤاد



الأسرى يقيمون المماريس

ظهرت حديثا في الأسواق المطبعة الثالثة من رواية «الأسرى يقيمون المماريس» للأديب فؤاد حجازى .

هي عمل فني بالأحاديث، حول فيها المؤلف أن يصور لنا فترة من أشد ثورات الجيش القسرى إضطرابا وأحلفها والمخات و الدراما والحب، من خلال سيرة الذاتية كاسير في حرب بسوى ١٩٦٧.

وموضوع الرواية يمسد الصراع العنيف بين العدو والأسرى المصريين الذين وقعوا في الأسر بسبب الإصباحية والتشرد في صحراء سيناء حيث يصور كيف نعيش هؤلاء الأسرى، رغم كل معاناته من ألوان التعذيب والبلى - كل خلق فيه مصرية في قلب مسكر الأسر.

لقد تمكن هؤلاء الأسرى، بكافة الطرق والأساليب، من الحصول على الأوراق والأقلام، ليصنعوا مجلة أسبوعية تناولت نفس الموضوعات المعلمة والتحليلات السياسية رغم أنف العدو. كما أشكروا فرقة التمثيل والموسيقى، وقدموا أوبريت ليلة مصرية، وعرضوها أكثر من عشرين مرة .

وعلى الرغم من أن الامكانيات المتاحة كانت ضعيفة وبندالية (حلب الصليح والحطب) إلا أنهم استطاعوا أن يصيروا عن حضارة شعب عمرها سبعة آلاف عام .

عصام حيد الله



معرض الفنان صفيوت عباس

بمحل القلب هم الوبى وسيريه بين الناس، بعضا يمتد له نية بين تخات العرب وأسلت الطريق، بترام حبه الرمال جلايد من نفسه إلى هذا الأكل الشارب، النائم، ويهضمت تدخل شوكه الحب قلبه تطلبه تكرر وتكرر فضية



من روايتها أرياساً خالية . والثريب
حقاً .. أصبح لأحد عدوية شمية
كبيرة !!

شجعت هذه الواقعة أصحاب رموس
الأموال على إنتاج ميدان انتاج الأذنية
لتصليق الأرباح .. ولم يكن هؤلاء الناس
أي حيلة للترويج للموسيقى .. لا يهتم
طبعاً ، مسألة المستوى الفني بلسر
ما يهتم الربح السريع .. وقهرت أسماء
كثيرة أخرى بالأضالة إلى عدوية مثل حل
موسى ، والأسمر ، ويهر أبو جريشة ،
وعبد الاستدرا .. الخ . وأصبح
حال الكاسيت بشكل مخوف .. ننتبه لما لا
في السنوات الأخيرة نتيجة تراجع هذا
المستوى ..

وقد ساعدت الظروف الاجتماعية
على انتشار المستوى الخاطئ من الأفان ،
بعد أن انتقلت القوة الغاشقة إلى أيدي
ما لا يهتم مسألة المستوى بلسر
ما يهتم التسلية ..

وفي نفس الوقت نجحت شركات
أخرى في إنتاج الأذنية القليلة للمدنيين
المعروين أشغال عبد الحليم ، ووردة ،
وفريدة الأرض ، وفابرة ، وعبد
الحليم ، وعلى الجبل ، وغيرهم كذلك
استغلت بعض الشركات التلاعب
على الأفان الفرية ، وأغرقت السوق
بكمثال هذا ..

والجيب حقاً .. عندما دخل
القضاء العام مجال إنتاج الأذنية لم يكن له
دور في رفع المستوى الوحدية المصرية .
انقضت هذه الشركة الوحيدة بحق
استغلال أفان لم تكرر ، والتسجيلات
الإذاعية للفران الكريم وأفان بعض
الغيتن والمغنيات .. وحقق هذا
الاحتكار مكاسب رهيبة !!

والواقع أن كلاً من القطاع العام
والخاص .. في مجال إنتاج الكاسيت .. كان
هدفها تحقيق الأرباح بصرف النظر عن
دور كل منها في رفع مستوى الأذنية
واستثمارها في صناعة تجارية بحتة لا صلة لها
بأهداف فنية أو فورية

ورغم دخول القديري كاسيت حياتنا
منذ وقت قريب ، إلا أن السرقة
الكاسيت مازالت .. وسنظل نراهم
الانتشار .. وبشكل مخوف كبير
بالنسبة إلى فكرة الإزاحة بمستوى التذوق
الفني في مجتمعاتنا ..

ومع ذلك لا ننتبه لهذه المخاطرة ..
بينما كان من الممكن استغلال هذه الوسيلة
لإحلال الانتاج الجيد محل الانتاج
الخاطئ .. وعاروبة الانتاج الخاطئ ليس
بالقوانين بقدر ما هو بتوفير الانتاج الجيد
في الأسواق ..

يكون في صورة الجارزة وإمسا في
صورة التشابيه بين البياتسو
والأوركسترا .. ويجب أن تكون
الموسيقى التي يترنلها كل منها متصلة
للأخرى ..

الكونشرتو من ثلاثة أجزاء .. الجزء
الأول يستغرق نصف المدة المحددة
لتمزق الكونشرتو .. يبدأ بتمهيد قريبه
من آلات الكونشرتو على يمين في طياته
التعدي والقوة .. ويدخل البيانو الخلية
ويقبل الزوال فيكرز اللحن باستعراض
السرعة والمهارة .. وتجد أنفسنا أمام الجزء
السرعة الذي يشتمل على موضوعين
أحد تشابيكوفسكي أحدهما من أغنية
شبيهة .. ويقوم الأوركسترا بالجزء
الأخير من التفاعل مع كل العناصر
السابقة قبلها نحن التقدمة .. وعند
بلوغ الشدة يدخل البيانو ليتمزق
تقاسيم (كارنيسل) .. وهي في صورة
حوار بين الأوركسترا والبيانو تنهي إلى
التخلص ..

الجزء الثاني بسطه .. الحركة يبدأ
باستعراض نحن لطيف في صبيح منزهه
هتفه .. إلى أن ينتهي بصيغة في منتهى
الإسراع وديستريوتو .. من يعود من
بعد إلى القسم الثالث الغنائي الجيد ..
ليختتم به موسيقى هذا الجزء ..

والجزء الثالث والأخير نحن استعاز من
الرفض الشهي .. ويذكر اللحن الآن
صعاب في توجع البرود والغم .. ويقوم
الأوركسترا بعرض السحن
وتكراراته .. بينما يتناول البيانو عزف
الأجزاء الاستعراضية في يوتن عظيم ..



رسالة للكاسيت

في كل مجال من مجالات الفنون
المختلفة ، توجد نقاباً على جانب كبير
من الأمية وماتيكية الفضايلة أو للمعالجة
والفنية التي تعترضها اليوم في مجال
الموسيقى .. هي قضية شريط الكاسيت ..

نحن نعرف أن الكاسيت يبدأ في
الانتشار منذ سنوات قليلة عندما رفعت
الأذاعة تقديم أفان أحد عدوية بسبب
مستواها الفني الخاطئ وعارضة الكلمات ..
واستغلت إحدى شركات إنتاج الكاسيت
هذا الموقف ، واتبعت الخاتية .. وحسقت



مؤثر للموسيقا .. لماذا ؟

صرح تليق الموسيقين أحد نواد
حسن أن ثقافة الموسيقين ستعود العام
القادم لعقد مؤتمر موسيقي كبير ، خاتمة
ما وصل إلى حال الموسيقا والفتاة في مصر
وبسبب البؤس بها ..

التأثير الذي تتركه في حال إنتاج منها
إلى إعادة نظر .. لكن الأمر لا يحتاج إلى
عقد مؤتمرات وإلقاء الخطب والكلمات
وإصدار توجيهات .. لقد سبق أن عقدت
الدولة مؤتمراً موسيقياً في الثلاثينات
لخاتمة القضايا الموسيقية .. وسفر المؤثر
شخصيات بارزة في عالم الموسيقا سواء من
الخارج أو من الداخل وسدد عنه
توصيات مطبوعة في كتاب كبير الحجم ..
وفي الستينات عقدت وزارة الثقافة المؤثر
الموسيقى الثاني .. ومردت عنه أيضاً
توصيات عملاً بملجأت .. ولما طبعة
الحال من حواله جع التوصيات .. ولما
بحاجة إلى مؤثر ثالث ومزيد من
التوصيات .. إن كل ما نحتاج إليه الآن
هو إعادة النظر في هذا الحكم من
التوصيات ووضعها موضع التنفيذ .. فإذا
ما تم تشكيل لجنة من وزارة الثقافة ،
والثقافة ووزارة الأعلام .. للنظر في
التوصيات السابقة واتخاذ إجراءات
تنفيذية .. تستطيع بذلك أن تسير في
الأجمل السليم ..

كونشرتو رقم ١

كتبه بين نوفمبر وديسمبر من عام
١٩٧٤ ..

كان في نيتي إهداءه لروثنيان عزازف
البيانو المملوك .. ثم عدل من ذلك
لاختلاف وجهتي النظر بينهما ..

رأى تشابيكوفسكي وهو من أصحاب
العديدة الر وماتيكية الفضايلة أن يكون
الكونشرتو بمثابة الصراع بين البيانو
والأوركسترا ليبرز بذلك مهارة العزف
الجيد على هذه الآلة .. وبمعرفة التوزيع
من الجانب الأوركسترا ..

رأى روثنيان وهو من أصحاب
الكلاسيكية ، أن الكونشرتو لا يلزم أن

ويقله موقف ويستوهبه وجه .. ومن
هؤلاء يكون الفنان .. حياً قللاً مقلداً ..
والتي كما يقول تومستري ، هو إحدى
وسائل الاتصال بين البشر .. وجب
التأن في فكرته أو فضيته أو حبيته هو سر
قلقه وحبرته ونزومه إلى الكشوف والمعالجة
والتيير الذي يؤدي إلى التواصل بينه وبين
الأخرين مقلداً يظن وحدهم ويستعير في
كثيره من هذا التلب الظهور تحت جليل
الأيام وتراب مها .. ومن هؤلاء الفنانين
الذين يحرصون على إقلاق ريثوك أمام
لوحامهم الفنان وصوت عيسى ، الذي
يقيم معرضه بآلة البيانو الفخارية حتى ١٧
نوفمبر الحالي .. وهو لا يبعد إلى ارتداد
مسرح الحكمة ولا إلى مخاطبة الطفل لأن
الحكمة لا تنفي وجد الحب .. والمثل
هو سر .. لتعريف قلبه .. فراه يلع مباشرة
إلى قلبنا نافداً إلى في رقة وسهولة ويسر
مصدراً وجوهاً بشرية تبيان انفعالاتها
وتختلف ملهاها بشكل يخبري يعتمد على
حرية اختيار اللون والغالبية للمعالجة
والانطلاق للمساحة .. مركبة إكرانه مباشرة
في سطح الوجهة ويمتد في تصاويرة
الزينة على استخدام (السين) بطريقة
تسمح له سرعة التنفيذ للاحقة تتدفق
شاهرة الخوائية .. ولذا كان هذا العرض
قد غلب عليه استخدام الأوران الماكينة فإن
لوحات التصوير الزيتي جلبت قدراً أكبر
من التعبير والشحن كبراً ونفراً .. وقد
أتاح استخدام السين للفنان صفوت
عيسى ، عناصر عامة كثيراً ما تختص
افعال لفرشة الخرفين ، وهي عناصر
الصدق الفني والشاعر الإنسانية التي
تتمسك في هذه الشخصوس السريالية أو
كلك البروة التي بالكاد تكتشف حيوها
السواء المثوية مذكرة إلى شخص ما في
مكان ما .. وللمحة صدق التفتن من
إبداع الحياة الملل انتفاخ الغواص للؤلؤ
لرودن من أعشاب البحر وصغوره ، ولؤلؤة
تدخل قلبك وتخرج !!

محمد حلمي حامد

١٩٧٤ ..

كان في نيتي إهداءه لروثنيان عزازف
البيانو المملوك .. ثم عدل من ذلك
لاختلاف وجهتي النظر بينهما ..
رأى تشابيكوفسكي وهو من أصحاب
العديدة الر وماتيكية الفضايلة أن يكون
الكونشرتو بمثابة الصراع بين البيانو
والأوركسترا ليبرز بذلك مهارة العزف
الجيد على هذه الآلة .. وبمعرفة التوزيع
من الجانب الأوركسترا ..

رأى روثنيان وهو من أصحاب
الكلاسيكية ، أن الكونشرتو لا يلزم أن



كان للمصريين القدماء ، عادات ، وتقاليدها وأعراف اجتماعية مستقرة ترسبت في نفوسهم فأصبحت جزءاً من تكوينهم الحضارى ، وقد تراكمت هذه العادات والتقاليد والأعراف عبر زمامهم من خلال تراثها المتشعبة : أولاً بالمثل الأعلى والقدرة الصالحة ، وثانياً بإجتهاد المستفيدين منهم وتمككهم في امتساك أشكال متطورة للسلوكيات العامة بين الأفراد المدينين :

يقول آل .. وهو من أشهر حكماء الأسرة السابعة عشرة :
« إذا أردت أن تصلح بين الأشخاص ، فأمن إظهار الألفاظ التي تلقاها عن مسامعهم ، فإن الخطاب الجيد يمل قلب الناس إليه فيقبلونه قبولاً حسناً ويعملون به ، وإذا طهر الصديق قلبه من الشرور ، حسنت أفعاله ، وانفتح بها أصدقاؤه ، وأصبح بذلك يأمن من تقدمه إياه ، فحذار من فقد صداقة الأهلان » .

ويقول الوزير « بنح حب ، ناصحاً ابنه :
« أتبع قلبك (أى رموك) مامت حيا ، ولا تفعل أكثر مما قيل لك ، ولا تنقض من الوقت الذى تبيع فيه قلبك ، ولا تشغل نفسك بوسيا يلير ما يتطلبه بيتك » . ثم يقول كذلك : « إذا كنت حاثياً فكُن شقيقاً حيناً تسمع كلام الظلم ، ولا تنس إله قبل أن يسلب بقله ، وبغير من قول ما جاء من أجله .. وإياها لفصيله يزدان بها القلب أن يستع شفقاً » .

ثم يقول أيضاً :
« إذا كنت عابداً تحب الأوامر للشباب فابحث لنفسك من كل سافلة حسنة حتى تستمر أوامرك ثابتة لا غبار عليها ، إن الحق جبل وبهية خالدة ، ولم يتزعج من مكانه منذ خلق ، لأن القلب يمل حين يمشي بقوائمه ، وقد ذهب المصائب بالشريرة ، ولكن الحق لا يذهب بل يكت ويحيى » .



من كتاب : الحيلة الاجتماعية في مصر القديمة تأليف د. م. قلندرز تترى ترجمة حسن محمد جعفر عبد المنعم عبد الحليم ص ٢٠٠ فجر الصين : تأليف جيسى هنرى ريبستد . ترجمة د. سليم حسن ص ١٤٩ - ١٥٠

و (المواكية) مما يفترض بداهة التعليل العاطفى المباشر على حديث قريب . حاول الصديق أن يعرض هذا النص ينوع من الاختصار المكثف ، ولكن لم ينبجح في ذلك تماماً . وثقت قصيدته (شهادة عاجلة) على عمل إيمراى فاشى بنده به ، وبين قاعليه . إن فترة من الوقت ، وقليلاً من التمثل الوطنى لهذا الحدث ، ومحاولة تضمينه في رؤية شعرية أكثر حساسية ورفاعة ، وأكثر شمولاً وخصوصية أيضاً يكتفيان لكتبة قصيدة أكثر إضاءة وكشفاً للموقف الإنسانى والثورى لشاعر من شعراء الحرية والحب والمساواة . ونحن في انتظار هذه القصيدة أيها الصديق .

● الرسالة الثالثة من الصديق الشاعر « جاه الدين رمضان (ساحل طهطا) ، وهو شاعر وأحد بحت ، تتم لغته الشعرية عن إحاطة لا بأس بها بتطلعات فن الشعر من حيث : الصورة ، والوزن ، والتشبيك ، والتناغم ، والروية . والصديق يسأل : « أين أكون في عالم الشعر ؟ ، هذا العالم الذى لا تحده حدود جغرافية أو طبيعية . هل تستحق كتابتي الألفاظ ؟ ومذاق يمكن أن يوجه إليها من قويم وقد ؟ بل أيها الصديق . أنت شاعر لا غش فيه . وقصيدتك (مدينة اغراب) تثنى بهذا الحسن النافع ، والبصيرة ، والحساسية التى ينتعج بها كل فنان أصيل . هناك هبات بسيطة عليك أن تتخلص منها : — هناك (الحشو) الذى يظل في الروع جنبه وتلاشه . هناك التبره العالية من (الخطاب) . أيضاً بعض التقريرية المألوفة . فما عدا تلك الخفات فأتت أهل للكتابة الشعرية ، وأهل للاستمرار فيها . قليلاً من التمرس ، والدرية ، وتعمق التجربة الحياتية والوجدانية ، وسوف تكتب — بعد ذلك — شاعراً جديداً ومطاطاً .

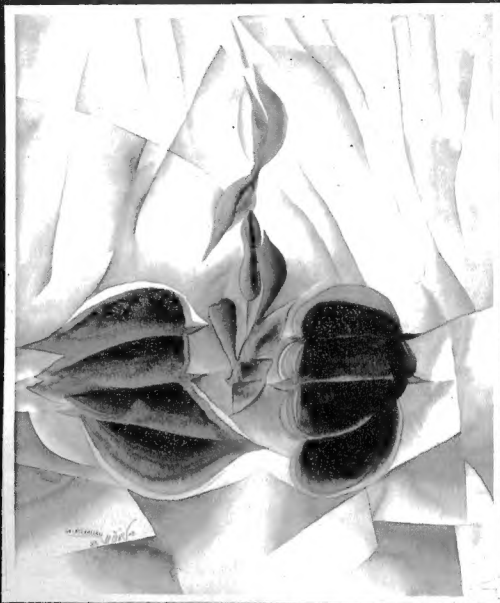
● الرسالة الرابعة والأخيرة من الصديق « ميلاد سوريس ميخائيل » (القاهرة) . والصديق ميلاد سوريس ، يكتب (الشعر الممودى) أو — بالأصح — يحاول كتابته ، وهو يكتو حياً ، وينهض حياً . ولم يزل في حاجة إلى دراسة كافية للعروض ، وللإيقاع الشعرى بوجه عام ، كما أن عليه أن يتدخل من (قصيدة) المناسبات . فقد مضى زمانها بلا رجعة . عليه أيضاً — ما دام يكتب شعراً عمودياً — ألا يخرج في البيت الواحد بين (تعليلين) حيث أن قصيدته قد نبأنا من بحررين يتيمان إلى (البحر الصافية) في الشعر العربى وهما (الكامل) و (التندارد) . في انتظار أعمال أخرى أيها الصديق .

انصرو وليس آخرأ فلان والقاهرة : فتع صديدها لكل الأصدقاء ، وفي انتظار المزيد والمزيد من آراء القراء والمبدعين ، وأفكارهم ، وأعمالهم ●

● الرسالة الأولى في هذا العدد من الصديق القاص وعبد الحمى الغطاطى ، « وقد أرفق الصديق رسائله قصة بعنوان « جناه الأهل واحة المال » وهى قصة كتبها الكاتب — فيما يقول — منذ أربع سنوات مضت . والقصة تحكى في ثلاث صفحات عن صراع شاب فقير الحال يعمل (سباكاً) مع ظروفه القاسية التى تحول بينه وبين استئجار سكن مناسب لزوجة الشاب التى أنجبت له في سنوات الزواج الأولى ثلاثة أولاد . وتتمثل هذه الظروف القاسية في « جناه الأهل » من ناحية ، وفي « فرص الكسب اللدئى » من ناحية أخرى . ويتوالى أحداث القصة القصيرة في (أسلوب ميلودرامى)

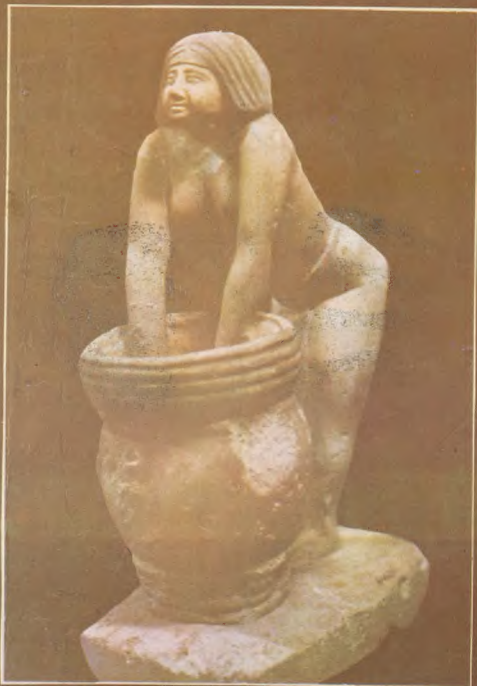
سريع الإيقاع يذكرنا من حيث (الحكبة) و (طبيعة) الخلف « بأفلام السينما المصرية التقليدية التى تعتمد (المبالغة) العاطفية والانتعالية » محوراً لها ، كما أن المراكز الرئيسة لقصة الصديق يتمثل في هذا النوع من (السرد التقريرى) الذى يقرب من (المخلص) أو (شرح الفكرة الرئيسة) التى تعتبر بدورها مادة خاماً للإبداع السينمائى . ويعترف الناظر من ملاحظتنا المختصرة السابقة حول لغة النص أو أسلوبه ، فإن عملاً كهذا تشابك فيه الشخصيات والأحداث والأماكن ، ويعد فيه الزمن امتداداً ، لا بد له أن يتناول في حديثه أو رواية ، ولا غش فيه في ذلك المقام قصة قصيرة ، كما أن اختصاره واختزاله بالشكل الذى جاء إليه الصديق القاص يفسر بشكله ومضمونه معاً . والقصة القصيرة في أساسها فن يقوم على التناص لحظة معينة في الزمن وتشرعها ، وتقدمها في رؤية مكثفة . إنه فن اللغة المعقدة . فن عاطفى لا يمتثل التنوع والتفرع وسبك القوالب المتعددة الأشكال والتمويجات . كلمة أخيرة ننسب بها في أذن الصديق « فمى الخلقى » — فى الخلقى أيها الصديق يمكن أن يقدم بتوصيل (المحشوى الضمى أو حتى الاخلاص) للفكرة ، دون أن يقع في دائرة الوضغ والأشوية ، أى في دائرة المباشرة والنفذ . إن هدفه وليس هافناً . واع في تلقائيتها لا موجه في دالة سيره . هذا هو الدرس الأول الذى تعلمناه على يد الفنانين الكبار في عالم المعاصر . شكرأ الصديق وعبد الحمى الغطاطى ، وفي انتظار أعمال قصصية أخرى أكثر إبداعاً وأكثر نضجاً .

● الرسالة الثانية من الصديق الشاعر وعبد الحمى السيناينى (شبراخيت — البحيرة) . وقد أرفق الصديق برسالة قصيدة بعنوان « القمر الأسود يتمل من جبل الموت » ، والقصيدة كتبت في الشاعر البريتورى الحديث ، « يامين ملويز » ، وهى قصيدة جيدة لولا طيل من التقريرية والمباشرة يطغى على سطحها . وقد يكون هذا بطبيعتها يحكم (التعليل)



القاهرة تدعوك إلى
معرض الفنان عدلى رزق الله • مائيات ٨٥ • بقاعة إختاشيون • مجمع الفنرل • ١٠ شارع المعهد
السويسرى • الزمالك • يستمر المعرض حتى ١٣ نوفمبر • ويشتمل على ٤٥ لوحة مائية مقسمة إلى ثلاثة
مجموعات :

- المجموعة الأولى « البيت » وتتكون مفرداتها من « التخلّة/الأمّ فى الحظن المفقود - البيت »
- المجموعة الثانية : « شهادت الغضب » وهى محاولة للتعبير عن الغضب الداخلى الرافض للانحطاط
- المجموعة الثالثة : « الوردة/القوقع /المرّة » وهى استمرار وتكثيف لعالم عودنا الفنان على أنه موضوع أثر
وحوى ، بالنسبة لموقفه من الحياة • ويضيف الفنان إلى هذه المجموعات الثلاثة ، المستنسخات الفنية ، حيث يرى
« الفن ضرورة » لحياة تقاوم الاحباط •



تمثال من الدولة القديمة